

**Die Darstellung der Liebe
in den Dramen von Calderon**

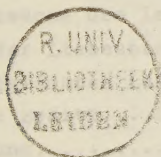
Ernst Arnold

DIE DARSTELLUNG DER LIEBE
IN DEN DRAMEN VON CALDERÓN

Inaugural - Dissertation
zur Erlangung des Doktorgrades
der Philosophischen Fakultät
der Ludwig-Maximilians-Universität zu München
vorgelegt von

Ernst Arnold

in München



München

1958

Referent: Professor Dr. Gerhard R o h l f s
Tag der mündlichen Prüfung: 27. Februar 1958

Inhaltsverzeichnis

	Seite
<u>Bibliographie</u>	I
<u>Einleitung</u>	1
<u>Hauptteil: Die Liebe des Caballero und der Dame</u>	10
<u>A) Die sprachliche Darstellung</u>	10
I) Beschreibung einzelner Themenkreise.....	11
a) Die Frau.....	11
1) Allgemeine Metaphern.....	11
2) Schönheitsbeschreibung.....	18
3) Die liebenswerten Eigenschaften.....	28
b) Der Mann.....	35
c) Die Liebe.....	38
d) Der Schauplatz der Liebeshandlung.....	43
II) Wesen und Wirkung der Liebe.....	45
a) Die Religion der Liebe.....	46
b) Demut des Liebhabers.....	48
c) Liebe als Schicksal.....	52
d) Vernunftgeborene Liebe.....	53
e) Liebe als Widersacher der Vernunft.....	54
f) Liebe als Quelle der Tugenden.....	57
g) Liebe als Ursache des Leids.....	59
h) Antithetik der Liebesbekundung.....	61
i) Liebe als beglücktes Leiden.....	62
k) Begehren und Besitz.....	65
III) Zusammenfassung.....	68
<u>B) Die dramatische Darstellung</u>	70
I) Die typischen Situationen.....	70
a) Werbung.....	71
b) Gespräch über Liebe.....	73
c) Gespräch der Liebenden.....	84
d) Erste Begegnung.....	90
e) Stelldichein.....	93
f) Verlobungsszene.....	95
g) Zusammenfassung.....	96

II) Die Rolle der Liebe im dramatischen Konflikt..	90
a) Eifersucht (Liebeseifersucht).....	97
b) Ehreneifersucht.....	104
c) Sinnliche Leidenschaft.....	114
d) Liebe und Freundschaft.....	118
e) Liebe und politische Pflicht.....	120
f) Liebe und religiöse Pflicht.....	126
g) Zusammenfassung.....	128
C) Grundanschauungen des Dichters.....	130
I) Die Auffassung der Frau.....	130
II) Die Auffassung der Ehe.....	146
III) Die Auffassung der Leidenschaft.....	157
<u>Anhang: Die Liebe der Pícaros.....</u>	<u>172</u>
<u>Schlussbetrachtung.....</u>	<u>189</u>

BIBLIOGRAPHIE

Sekundärliteratur:

- A l o n s o, María Rosa: El tema de la mujer hasta Quevedo, Cuadernos de la Facultad de Filosofía y Letras, Madrid, 1935/1
- A l t s c h u l, Arthur: Zur Beurteilung von Calderons "La vida es sueño" ZRPh, 52.Bd. (1932) S.99-113
- A m o r e t t i, G.V.: Dante und Petrarca, DDJ, 21. (1939) S. 2-18
- del A r c o y Garay, R.: La sociedad española en las obras dramáticas de Lope de Vega, Madrid, 1941
- A u e r b a c h, Erich: Racine und die Leidenschaften, GRM, 14.J. (1926), S.371-380
Passio als Leidenschaft, PMLA, 56 (1941), S.1179-1196
- B a u s s, Hermann: Studien zum Liebesdialog in der höfischen Epik, Würzburg, 1938
- B e r e n s, P.: Calderons Schicksalstragödien, Romanische Forschungen, 39.Bd. (1926), S.1-66
- B e r g s t r ä s s e r, G.: Grundzüge des islamischen Rechts, hsgg.v. J.Schacht, Berlin u. Leipzig, 1935
- B e r n i n g e r, M.A.: Johann Ludwig Vives, der Begründer der neuen Pädagogik. Päd.Vorträge u. Abhandlungen, 24.Heft, Kempten, 1899
- B o m l i, P.W.: La femme dans l'Espagne du siècle d'or". La Haye, 1950
- B o u r l a n d, C.B.: Aspectos de la vida del hogar en el siglo XVII según las novelas de Da Mariana de Carabajal y Saavedra, Homenaje a Menéndez Pidal, 2.Bd., S.331-368
- B r a v o Villasante, C.: La mujer vestida de hombre en el teatro español (Siglos XVI-XVII), Madrid, 1955
- B r e y m a n n, H.W.: Calderón-Studien, Teil I: Die Calderón Literatur, München, 1905
- B u c h a n a n, M.A.: Calderon's "Life is a Dream", PMLA, 47 (1932), S.1303-1321
- B u r c k h a r d t, J.: Kunst und Kultur der Renaissance in Italien, (1860), Köln, 1953
- C a s t r o, A.: Algunas observaciones acerca del concepto del honor en los siglos XVI y XVII. RFE, 1916, S.1-50 u. 357-386

- de C a s t r o y Rossi, A.: Discurso acerca de las costumbres públicas y privadas de los españoles en el siglo XVII, fundado en el estudio de las comedias de Cald. Madrid, 1881
- C i o r a n e s c u, A.: Calderón y el teatro clásico francés La Laguna, 1954
- C o n s t a d s e, A.L.: Le Baroque espagnol et Calderón de La Barca, Amsterdam, 1951
- C o s s í o, José María: Racionalismo del arte dramático de Calderón. Notas y Estudios de crítica literaria, Siglo XVII, Madrid, 1939
- C o t a r e l o, E.: Ensayo sobre la vida y obras de Don Pedro Calderón de la barca, Boletín de la Real Academia Española 1921, 22, 23
- La dama castellana a fines del siglo XV. Boletín de la Real Academia Española, 1916 - 3.80-88
- C r e i z e n a c h, W.: Geschichte des neueren Dramas, Halle, 1923
- C r e t i n, Roger: Les images dans l'oeuvre de Corneille, Paris, 1927
- C u r t i u s, Ernst R.: George, Hofmannsthal und Calderón. Kritische Essays zur europäischen Literatur, Bern, 1950
- D e l e i t o y Pinuela, J.: La mujer, la casa y la moda (en la España del Rey Poeta), Madrid, 1946
- La mala vida en la España de Felipe IV, Madrid, 1948
- D e p t a, Max Victor: Pedro Calderón de la Barca, Leipzig, 1925
- D í a z P l a j a, G.: El espíritu del Barroco, Barc., 1940
- Historia de la literatura española, Décima edición, Barcelona, 1951
- E n t w i s t l e, H.J.: Calderón's "La devoción de la Cruz". Bulletin hispanique, 50. Bd. (1948) 3. 472-482
- Calderón et le théâtre symbolique. Bulletin hispanique, 52. Bd. (1950), 3. 41-54
- de la E s c o s u r a, P.: Ensayo crítico sobre la vida y teatro de don Pedro Calderón de la Barca. Teatro escogido de D.P. Calderón de la Barca, Madrid, 1868
- F a g n i e z, Gustave: La femme et la société française, Paris, 1929

- Filgueira Valverde, J.: Don Quijote y el amor trovadoresco.
RFE, 32, Bd. (1948), S. 493-519
- Fitzmaurice - Kelly, J.: Historia de la literatura
española, Madrid, 1926
- Fitzmaurice - Kelly, J.: Woman in sixteenth century Spain
Revue Hispanique, 76, Bd. (1927)
S. 557-632
- Friedrich, Hugo: Der fremde Calderón, Freiburg, 1955
- Frutos, Eugenio: ¿Es trágico Calderón? Escorial, 1943,
S. 128-133
- Origen, naturaleza y destino del
hombre en los autos sacramentales
de Calderón. Revista de Filosofía,
4, Bd. (1942), S. 525, 558
- La voluntad y el libre albedrío en
los autos sacramentales de Calderón.
Universidad, 25, Bd. (1948)
- La filosofía del barroco y el pen-
samiento de Calderón, Revista de la
Universidad de Buenos Aires, 9, Bd.,
(1951), S. 173-230
- Galinsky, Hans: Die Familie im Drama von Thomas
Heywood. Sprache und Kultur der
germ.u.rom. Völker, 22, Bd. (1936)
- Göhring, Elsa: "Raison" und "Passion". Ein Beitrag
zum Bilde des "Honnête homme". Diss.
München, 1951
- González Palencia, A.: La España del siglo de oro, Madrid,
1940
- Green, Otis, n.: Courtly Love in the Spanish Cancio-
nero. PMLA, 64, Bd. (1949) S. 247-301
- Courtly Love in Quevedo, University
of Colorado Studies. Series in
Language and Literature, 1952
- Gregor, Joseph: Das spanische Welttheater. Welt-
anschauung, Politik und Kunst der
grossen Epoche Spaniens. Neuaus-
gabe, München, 1943
- Günthner, Engelb.: Calderón und seine Werke, 2bde.,
Freiburg, 1888
- Hämel, Adalbert: Calderón, Eine Einführung. GRM, 19, Bd.
(1928), S. 448-461
- Hartzenbusch, J.E.: Prólogo a las Comedias de don Pedro
Calderón de la Barca, BAE, 7, Bd.
- Hattinberg, H.v.: Über die Liebe, München, 1949

- H a t z f e l d, Helmut: A Clarification of the Baroque Problem in the Romance Literature Comparative Literature, 1949
- H a u s e n s t e i n W.: Vom Genie des Barock, München, 1955
- H e i n e r m a n n, Th.: Die grünen Augen, Romanische Forschungen, 57. Bd., S. 18-41
- H e i s s, Hans: Molière, Leipzig, 1929
- H e n d r i x, W.S.: Sancho Panza and the Comic Types of the Sixteenth Century. Homenaje a Menéndez Pidal, 2. Bd., S. 485-494
- H e r r e r o, Miguel: Ideas estéticas del Teatro Clásico Español. Revista de Ideas Estéticas 5. Bd. (1944), S. 79-110
- H e s e l e r, Maria: Studien zur Figur des "gracioso" bei Lope de Vega und Vorgängern. Diss. Göttingen, 1933
- H i r s c h b e r g e r, Geschichte der Philosophie, 2 Bde., 2. Aufl., Freiburg, 1954
- H o f f m a n n, Friedrich: Die typischen Situationen im elisabethischen Drama. Diss. München 1953
- H o r s t, Karl August: Die Metapher in Calderons Comedia Diss., Bonn, 1946
- H u i z i n g a, J.: Herbst des Mittelalters (1930) Deutsch v. T. Wolff-Möncheberg, 5. Stuttgart, 1939
- H u r t a d o Palencia: Historia de la Literatura española 6. Aufl., Madrid, 1949
- I n g e r s l e b e n, I.v.: Das elisabethische Ideal der Ehe bei Overbury, Cöthen, 1921
- J e a n r o y, Alfred: La Poésie lyrique des Troubadours 2 Bde, Paris, 1934
- K l e m p e r e r, Victor: Pierre Corneille, München, 1933
- K l u c k h o h n, Paul: Die Auffassung der Liebe in der Literatur des 18. Jahrhunderts und in der deutschen Romantik, Halle, 1931
- K o h l e r, Erika: Liebeskrieg. Zur Bildersprache der höfischen Dichtung des Mittelalters Stuttgart - Berlin, 1935

- K o m m e r e l l, Max: Beiträge zu einem deutschen Calderón, Frankfurt, 1946
- K r a u s s, Werner: Calderón als religiöser Dichter. Der Kunstwart, 44. Bd. (1930/31)
- Calderón- Dichter des spanischen Volkes. Sinn und Form, 2. J. (1950) S. 34-52
- K ü c h l e r, Walther: Vom Bild des Menschen in der Comedia, Romanistisches Jahrbuch, 2. Bd., 1949, S. 196-220
- Calderons Comedia "El alcalde de Zalamea" als Drama der Persönlichkeit. Archiv, 190. Bd. (1954), S. 306-313
- L e r s c h, Philipp: Vom Wesen der Geschlechter, München, 1950
- L e w i s, C.S.: The Allegory of Love: A Study in Medieval Tradition. Oxford, 1936
- L i n d n e r, Ernst: Die poetischen Personifikationen in den Jugendschauspielen Calderons. Leipzig, 1904
- L u c k a, Emil: Die drei Stufen der Erotik. 3.-6. Auflage, Berlin, 1917
- d e M a e z t u, Ramiro: Don Quijote, Don Juan y la Celestina (1938) 6. Aufl., Madrid, 1948
- M a r a ñ ó n, Gregorio: Don Juan. Ensayos sobre el origen de su leyenda, Paris, 1940
- M a r g r a f f, Nicolaus: Der Mensch und sein Seelenleben in den Autos Sacramentales des Don Pedro Calderón de la Barca. Bonn, 1912
- M a r t í n e z, Gregorio: "La vida es sueña" de Calderón y los problemas del existencialismo actual. Studium General, 1. Bd. (1953) S. 97-125
- M a u r o i s, André: Cinco aspectos del amor. Traducción del francés por J. Casán Herrera. 2. Aufl., Barcelona, 1942
- M e n é n d e z Pelayo, M.: Estudios y discursos de crítica histórica y literaria, 3. Bd. Santander, 1941
- M i c h e l s, W.: Barockstil bei Shakespeare und Calderón, Diss., Frankfurt, 1929
- d e M i r a n d a, Leonor: De Lope a Calderón. Etica y estética en el teatro del siglo de oro. Cuadernos de Literatura, 1947, S. 215-247

- Montera Díaz, S.: Notas sobre la Hija del Aire. Anales de la Asociación Española para el progreso de las Ciencias 3.Bd. (1936) S.175-187
- Montesinos, José, F.: La figura del donaire en el teatro de Lope de Vega. Homenaje a Menéndez Pelayo, 1.Bd. (1925) S.469,504
- de Montoliu, Manuel: Literatura castellana, 4. Aufl. Barcelona, 1937
- Mullins, Marjorie: La famille au XVII^e siècle d'après le théâtre de Molière, Thèse de doctorat, Toulouse, 1927
- Nadal, Octave: Le sentiment de l'amour dans l'oeuvre de Pierre Corneille, Paris, 1948
- Oñate, María del Pilar: El feminismo en la literatura española, Madrid, 1938
- Oppenheimer, Max: The Baroque 'Impasse in the Calderoni Drama, PMIA, 65, Bd. (1950), S.1146-1165
- Ornstein, Jacob: La misoginia y el profeminismo en la literatura castellana, RFH, 3.Bd. (1941), S.219-232
- Ortegay Gasset, J.: Estudios sobre el amor (1927) Obras Completas, 3a ed., Madrid, 1955
- Palacios, Leopoldo E.: La vida es sueño. Finisterre, 2.Bd. (1948), S.5-52
- Parker, Alexander A.: The Allegorical Drama of Calderón. Traducción al español por C.R.de Dampierre. Escorial, 1942
- Santos y bandoleros en el teatro español del siglo de oro. Arbor, 13.Bd.(1949), S.395-416
- Petrov, D.K.: El amor, sus principios y dialectica en el teatro de Lope de Vega (1901) Traducción del ruso por Carlos Clavería. Escorial, 16.Bd., 1949
- Pettet, E.C.: Shakespeare and the Romance Tradition. London, 1949
- Pfandl, Ludwig: Spanische Kultur und Sitte des 16. u.17. Jahrhunderts, Kempten, 1924
- Historia de la literatura Nacional Española en la Edad de Oro. Traducción del alemán por Jorge Rubió Balaguer, 2a ed., Barcelona, 1952
- Ausdrucksformen des archaischen Denkens und des Unbewussten bei Calderón. Span.Forsch.d. Goerresges. 6.Bd. (1937), S.340-389

- P f l a u m, Heinz: Die Idee der Liebe. Leone Ebreo, Tübingen, 1926
- P y r i t z, Hans: Paul Flemings deutsche Liebeslyrik, Palaestra, 180, Leipzig, 1932
- de los R i o s de Lampérez, B.: De Calderón y de su obra, Conferencia, Madrid, 1914
- La vida es sueño y los diez Segismundos de Calderón. Conferencias dadas en el Centro de intercambio intelectual Germánico-Español, Madrid, 1926
- R o h l f s, Gerhard: Racines Mithridate als Beispiel höfischer Barockdichtung. Archiv, 169.Bd. (1933) S.200-212
- Lope de Vega und die spanische Komödie. Deutsche Kultur im Leben der Völker, 17. Jahrgang (1942)
- R u b i ó y Lluch, Antonio: El sentimiento del honor en el teatro de Calderón. Barcelona, 1882
- R u i z de Conde, J.: El amor y el matrimonio secreto en los libros de caballerías, Madrid, 1948
- S á n c h e z, Galo: Datos jurídicos acerca de la venganza del honor, RFE, 4.Bd. (1917) S.292
- v. S c h a c k, Adolf: Historia de la literatura y del arte dramático en España (1845) Traducida del alemán por Ed.de Mier, 4.Bd., Madrid, 1887
- S c h ä f f e r, Adolf: Geschichte des spanischen Nationaldramas, 2.Bd., Leipzig, 1890
- S c h i r m e r, Walter: Kurze Geschichte der englischen Literatur, Halle, 1945
- S c h m i d t, Friedr.W.: Die Schauspiele Calderons. Elberfeld, 1857
- S c h u b a r t, Walter: Religion und Eros. Hsgg. v. Friedr. Seifert, München, 1941
- S c h ü c k i n g, Levin: Die Familie im Puritanismus. Leipzig und Berlin, 1929
- S l o m a n, Albert E.: The Structure of Calderon's "La vida es sueño". MLR 43.Bd. (1953) S.293-300
- S p e c h t, Gertraud: Die Darstellung der Familie in den Dramen von Lope de Vega und Calderón. Diss., München, 1957
- S p i t z e r, Leo: Über einige Wörter der Liebessprache, Leipzig, 1918

- S p u r g e o n, Caroline F.: Shakespeare's Imagery and what it tells us, London, 1952
- S t e r n, Gerhard W.: Die Liebe im deutschen Roman des siebzehnten Jahrhunderts. Germ. Studien, 120.Bd., Berlin, 1932
- S t ö s s e l, Christian: Die Bilder und Vergleiche der altprovenzalischen Lyrik, Diss., Marburg, 1886
- T h o m a s, Lucien-Paul: Les jeux de scène et l'architecture des idées dans le théâtre allégorique de Calderón. Homenaje a Menéndez Pidal, 2.Bd. S.501-530
- V a l b u e n a Prat, Angel: Los autos sacramentales de Calderón (Clasificación y análisis) Revue Hispanique, 61.Bd. (1924)
- Literatura dramática española, Barcelona - Buenos Aires, 1930
- Historia de la literatura española, Barcelona, 1937
- Calderón, su personalidad, su arte dramático, su estilo y sus obras, Barcelona, 1941
- El orden barroco en "La vida es sueño", Escorial, 1942, S.167-192
- La vida española en la edad de oro, Barcelona, 1943
- V o s s l e r, Karl: Realismus in der spanischen Dichtung der Blütezeit (1926), Algunos caracteres de la cultura española, Madrid, 1941, Traducción de Carlos Clavería
- Jean Racine, München, 1929
- Die Bedeutung der spanischen Kultur für Europa (1930), Algunos caracteres de la cultura española, Madrid, 1941, Traducción de Carlos Clavería
- Lope de Vega und seine Zeit, München, 1932
- Einführung in die spanische Dichtung des goldenen Zeitalters. Traducción por J.F. Montesinos, Madrid, 1934
- Calderón (1931) Schriften der Corona, 25, München und Berlin, 1940
- Poesie der Einsamkeit in Spanien, (1940) Traducción del alemán por José Miguel Sacristan, Madrid, 1941

- V o s s l e r, Karl: Spanischer Brief (1924), Algunos caracteres de la cultura española, Madrid, 1941, Traducción de Carlos Clavería
- W a r d r o p p e r, Bruce W.: The Unconscious Mind in Calderon's "El Pintor de su deshonra", Hisp. Review, (1950)
El mundo sentimental de "La Cárcel de Amor", RFE, 1953, S.168-193
- * e c h s l e r, Eduard: Das Kulturproblem des Minnesangs, Halle, 1909
- W e i s b a c h, Werner: Die Kunst des Barock in Italien, Frankreich, Deutschland und Spanien. Traducción del alemán por Ramón Iglesias, Barcelona, 1934
- W e i s s e r, Hermann: Calderón und das Wesen des kath. Dramas, Freiburg, 1926
- W i l l e, Jutta: Calderons Spiel der Erlösung, München, 1932
- W u r z b a c h, Wolfgang: Calderons ausgewählte Werke in 10 Bänden, mit Einleitung und Anmerkungen, Leipzig, 1910

Quellen:

- C a l d e r ó n de la Barca, P.: Obras de....BAE,7,9,12,14 ¹⁾
 - Obras completas, Aguilar, Madrid,1952, Tomo III, Autos Sacramentales
- C a n o, Melchor: Tratado de la victoria de sí mismo, BAE,65, S.303-324
- C e r v a n t e s, Miguel de: El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha, Edición por Justo García Soriano y Justo García Morales, Madrid, 1951
- C o r n e i l l e, P.: Oeuvres de...Théâtre complet, Paris, 1869
- D e s c a r t e s, René: Les passions de l'âme, Oeuvres choisies de Louis Dimier, Tome second, Paris
- G r a c i á n, Baltasar: El discreto, BAE,65, S.541-570
- L o p e de V e g a: Obras de..BAE,24,34,41,52
- d e L o y o l a, Ignacio: Ejercicios espirituales, Übersetzung v.B. Köhler, 2. Aufl. Berlin u. Leipzig
- L u í s de Granada: Guía de Pecadores, Clásicos castellanos, Madrid, 1929
- L u í s de León: La perfecta casada, Obras compl. Ed. de Félix García, Madrid, 1944
- M o l i è r e Oeuvres de...nouvelle édition par L.M Eugène Despois et Paul Mesnard, Paris, 1886
- R a c i n e, Jean: Théâtre complet, avec des remarques littéraires et un choix de notes classiques, par M. Félix Lemaistre
- Sabuco de Nántes Barrera, Oliva: Coloquio del conocimiento de sí mismo, BAE, 65, S.332-376
- S h a k e s p e a r e, W.: The complete works of... Editet by W.J. Craig, Oxford University Press, London- New York, Toronto, 1943
- V i v e s, Juan Luis: Introducción á la sabiduría, BAE, 65, S.259-260

=====

1) Bei Textzitaten folgen, auf die Angabe von Akt (röm.Ziff.) und Szene (ar.Ziff.), Band(röm.Ziff.), Seite (ar.Ziff.) und Spalte (Buchstabe) der BAE.

EINLEITUNG

Die vorliegende Arbeit untersucht die Darstellung der Liebe in den Dramen von Calderón, denn Liebe und Ehre hat man als die beiden "Grundprinzipien" der Calderon'schen Comedia bezeichnet.¹⁾ Calderón selbst sagt: "Que novela sin amor/ Es como cuerpo sin alma." ²⁾

Ist die Liebe auch ein wichtiges Motiv jeder Art von dichterischer Gestaltung, so unterscheiden sich doch die Liebesauffassungen von Epoche zu Epoche, von Menschengruppe zu Menschengruppe, und ebenso die Darstellungen der Liebe in der Literatur. Wie kein Mensch dem anderen im Aussehen und Wesen völlig gleicht, so ist auch die Liebe, als Erleben und Teil der Persönlichkeit, von Mensch zu Mensch verschieden. Man möchte sagen, es gibt ebensoviele Arten von Liebe wie Gesichter. Selbst beim Einzelnen unterliegen die Liebesgefühle von Fall zu Fall der mannigfachen Einwirkung von innerer Entwicklung und äusseren Umständen. Ortega y Gasset glaubt sogar feststellen zu können, dass in der geistigen Entwicklung des Mannes manchmal jeder Phase die Liebe zu einer anderen Frau entspricht.³⁾ Diese individuellen Unterschiede entziehen sich einer systematischen Erfassung, und man könnte die Frage erheben, ob es überhaupt zwei Formen von Liebe gibt, die einander gleich sind.

Bei eingehender Beschäftigung mit den in der Literatur niedergelegten Liebesdarstellungen wird es aber doch möglich, gewisse typische Merkmale herauszustellen, die für die Liebesauffassung einer bestimmten Kulturepoche, einer Menschengruppe oder eines einzelnen Dichters kennzeichnend sind. So soll auch in dieser Arbeit versucht werden, das Typische der Calderon'schen Liebesdarstellung vor dem Hintergrund der Tradition und seiner Zeitgenossen zu beleuchten. Dabei soll im einleitenden Kapitel zuerst eine kurze Charakteristik Calderons und seiner Zeit gegeben werden, und sodann die Überlieferung des Liebesmotivs aus dem Mittelalter bis auf den Dichter berichtet werden.

=====

- 1) Schmidt, S.14 u. passim. Günthner, Bd.2. S.1 u. passim
- 2) Primero soy yo, I,2 - IV,2,c; Der Gedanke wird wiederholt in El postero duelo de España, I,1 - IV,12b,b
- 3) Estudios sobre el amor; Obras Completas, 3aed. Madrid,1955, S.607,ff.

Calderón lebt in einer Zeit des Niedergangs, in der Spanien einen Misserfolg nach dem anderen hinnehmen muss: Die "unbesiegbare" Armada versinkt im Kanal. Die Niederlande fallen ab. In Sizilien und Neapel brechen Aufstände aus. Im Pyrenäenfrieden muss die Vormachtstellung Frankreichs anerkannt werden. Eine Erhebung in Katalonien erschüttert die Einheit des Landes. Eine Wirtschaftskrise macht sich bemerkbar, noch verschärft durch eine engstirnige Handelspolitik und die Vertreibung der Mauren. Während sich der Adel in einem Luxus ohnegleichen gefällt, trägt der Mittelstand die Hauptlast der Steuern, und die breite Masse des Volkes verfällt einer fortschreitenden Proletarisierung. Hungersnot, Teuerung und Krankheiten suchen das Land heim.

Dem Gegensatz zwischen Armut und Reichtum entspricht ein Kontrast der Sitten. Angesichts der trostlosen Gegenwart findet ein Teil der Bevölkerung Trost in der Erwartung des Jenseits, weite Kreise aber geben sich einem hemmungslosen Lebensgenuss hin. Die althergebrachte spanische Sittenstrenge und eine um sich greifende Zügellosigkeit bestehen nebeneinander. Pfandl spricht von "Inconcebible oposición entre riqueza y miseria, rígida etiqueta y escandaloso desenfreno, majestuosa severidad y galantería obscena" und "Procesiones de disciplinantes y penitentes, por un lado, y descarada prostitución y silenciosa vida nocturna en los jardines públicos, por otro." 1)

Eine Reihe von kulturgeschichtlichen Arbeiten bringen ausführliche Schilderungen des Sittenverfalls jener Zeit und seiner Auswirkungen auf das Liebesleben. Demnach scheinen erotische Exzesse nicht zu den Seltenheiten des spanischen Barockzeitalters zu gehören 2). Dagegen erhebt der spanische Kritiker Arco y Garay das andere Extrem dieser zwiespältigen Epoche zum typischen Wesenszug. Er betont ihren ausgeprägt moralischen Charakter: "Tuvo aquel tiempo, merced al ideal religioso, un carácter eminentemente moral..." 3)

1-) Historia de la literatura nacional, S.240

2) Vgl.: Deleito, La mala vida en la España de Felipe IV; Deleito: La mujer, la casa y la moda, S.48,ff.;Gregor, S.249,ff; Bomli, S.18,ff.; Constandse, S.45,ff. Ein interessantes Sitten-gemälde liefert auch der Bericht der franz. Reisenden Mme d'Aul Relation du voyage en Espagne (1691) hgg. Foulché Delbosc, Paris

3) S. 265

Im Gegensatz zum politischen, wirtschaftlichen und moralischen Niedergang entfaltet das spanische Theater gleichzeitig eine Blüte, die es weder vorher noch nachher erreichte. Im Theater lebt die Illusion von der vergangenen Grösse Spaniens weiter. Reiche und Arme strömen zu den Vorstellungen und betrachten mit Gefallen eine Welt, in der Menschen leben, denen sie ähnlich zu sein wähnen in Glaubens-treue, Vaterlandsliebe, Ritterlichkeit, Liebe und Galanterie. Mit Leidenschaft schliesst die ganze Zeit die Augen vor der Alltagswirklichkeit und gibt sich der Täuschung hin, noch in der vergangenen Glanzperiode des Vaterlandes zu leben 1). "Das spanische Theater ist nur als Endpunkt einer Epoche zu verstehen, seine Leistung als Ersatz der Phantasie für die verlorene Realität." 2) Als Gegengewicht für den Idealismus der Theaterhelden, der weitgehend den Erfahrungen der Gegenwartswelt widerspricht, sehen sich die Autoren der Zeit aber veranlasst, selbst tragische Stücke durch die derb-realistischen Spässe der "Graciosos" aufzulockern.

Calderón ist der bedeutendste Dichter dieses Dramas der Illusion. "Mit seinen Zeitgenossen teilt er den Wahn von der Grösse Spaniens, wie sie überspannt er den Begriff des Nationalen und des Religiösen, wie sie überspannt er vor allem den alle Verhältnisse des spanischen Lebens durchdringenden Begriff der Ehre." 3). Noch weiter als sein Vorgänger Lope entfernt er sich von den tatsächlichen Gegebenheiten der Gesellschaft seiner Zeit, tiefer als jener durchdringt er ihr Gedankengut mit dem Verstande. Seine Werke enthüllen nicht das wirkliche Leben, sie idealisieren es.

So wie Calderón dazu neigt, den Alltag zu idealisieren, so konstruiert sein scharfer Verstand für die Helden und Heldinnen seines Theaters auch eine Liebesauffassung, die ganz seinen idealen Vorstellungen entspricht. In dieser Darstellung der Liebe gedeiht das Gefühl nur im Schatten ver-
=====

1) Vgl. Jutta Wille, S.212

2) Gregor, S.252

3) Hümel, S.450

nünftiger Überlegung, und sinnliche Leidenschaft durchbricht im allgemeinen nur vorübergehend die Selbstbeherrschung seiner Charaktere. Dominieren des Vernunftmässigen über Gefühl und Leidenschaft ist auch der Wesenszug, den die meisten Kritiker als typisch für die Liebesdarstellung Calderons hervorheben:

Hartzenbusch tadelt an ihm, dass selbst Szenen leidenschaftlicher Ausbrüche von Rhetorik beherrscht werden. Er bemerkt weiter: "Calderón como Corneille, pocas veces acertaba á expresar bien la ternura: es grande, no es dulce; sublime, no halagüeño: sus mujeres no sienten, ó no expresan sus sentimientos como mujeres, sino como hombres: como ellos se irritan en lugar de afligirse: es mas frecuente en ellas la ira que el llanto.1)

Escosura stellt fest: "El amor, que como principal y casi exclusivo resorte de interés interviene, es siempre más ingenioso y audaz que sentimental y platónico en las damas, y más pendenciero que tierno en los galanes."2)

Rubio y Lluch schreibt über die Liebhaber Calderons: "En el cariño a su dama son más que apasionados, celosos; más cortes- ses que enamorados, y en su lenguaje domina sobre la pasión y la naturalidad la cultera afectación y el lirismo más exagerado."3) Über die Damen: "Por eso las damas de nuestro poeta son más celosas de su dignidad que apasionadas, nada sentimentales y algo rígidas y desabridas." 4)

Menéndez Pelayo bemerkt über die Liebe in Calderons "Comedias de Capa y Espada": "...en vez de la pasión real, imperaban las preocupaciones sociales, donde los instintos y las pasiones casi nunca se presentan francos, desatados y resueltos, sino cubiertos y velados con dobles cendales de honor."5)

Pfandl vergleicht mit Lope: "...el amor que antes bebía la savia en la pasión y en la plenitud de sentimiento, se convencionaliza hasta convertirse en efecto de moda. Los celos degeneran en fría o calculadora venganza, y el sentimiento del honor se eleva en la teoría a resonante declamación y en la realidad a ciega cólera."6)

=====

- 1) S. XIV
- 2) S.XIX
- 3) S.172
- 4) S.213
- 5) S.293
- 6) S.439

Desgleichen valbuena: "Lo que en el Fénix era dinamismo vital, pasión, vértigo, alma popular, tiene su opuesto en la vida recogida, la reflexión, la serenidad, la aristocrática nobleza."1) Weiter unten: "Los celos de Calderón no nacen del sentimiento, sino de la inteligencia. Se resuelven mediante razonamientos por argumentación según premisas que llevan a una conclusión fatal."2)

Cossío betont das Vernunftmässige von Calderons Liebesdarstellung: "Toda pasión ha de pasar por la aduana de la razón." 3)

Murtado Palencia charakterisiert den Dichter: "Poeta rucho más dado a la intriga y al enredo que al análisis de las almas o de las pasiones."4)

Oppenheimer bemerkt: "In matters of love the characters even refer to the loved one as cause, something which can be reasoned with mechanically, and they solve their problems by reasoning."5)

Gioranescu stellt heraus, dass die psychologische Durchdringung des Liebesgefühls zugunsten der Handlungsintrige zurücktritt. Er schreibt über die Liebe: "Esta pasión, que no llega a la desdicha, aun si no es correspondida, no interesa por la profundidad del análisis: sólo es un pretexto para la acumulación de peripecias y de dificultades que parecen cortar el camino al enamorado y que acaban con ser superadas."6) Weiter unten: "El sentimiento pesa menos que el espíritu de invención."7)

Wenn die Arbeiten der angeführten Kritiker das Liebesmotiv am Rande eines anderen Aspekts des Calderon'schen Dramas oder im Rahmen einer allgemeinen Abhandlung zur Sprache bringen, so soll die Darstellung der Liebe im Mittelpunkt der folgenden Untersuchung stehen. Dabei wird nicht vom ethischen Gesichtspunkt der Liebesauffassung ausgegangen, wie in der

=====

1) Literatura dramática española, S.204

2) Ibenda, S.227

3) S.107

4) S.637

5) S. 1153, Fussnote

6) S. 189

7) S.190

in vieler Hinsicht vorbildlichen Arbeit von Paul Kluckhohn: "Die Auffassung der Liebe in der Literatur des 18. Jahrhunderts und in der deutschen Romantik" (Halle, 1931).

Das Phänomen der Liebe soll vielmehr in seinen ästhetischen Erscheinungsformen in sprachlicher und dramatischer Gestaltung analysiert werden, und darauf aufbauend, die Liebesauffassung des Dichters ergründet werden.

Die vorliegende Arbeit beschreitet den Weg der vergleichenden Methode. Eine Vergleichsmöglichkeit bietet die höfische Liebe, weil sie sicher die bedeutendste erotische Systembildung der Literaturgeschichte darstellt. Andererseits haben in den letzten Jahren die Arbeiten des amerikanischen Gelehrten Otis H. Green das Einwirken der höfischen Liebe auf die Dichtung des spanischen Barockzeitalters nachgewiesen. 1) Daneben empfiehlt sich der Vergleich mit nichtspanischen Dramatikern der gleichen Zeit, denn in der Gegenüberstellung mit ihnen kann die nationale und persönliche Eigenart des Spaniers gut zur Geltung kommen. Letztlich sind für die Auffassung der Frau, der Ehe und der Leidenschaften noch theoretische Schriften der Zeit Calderons zu Rate zu ziehen.

Der Weg der Betrachtung führt von aussen nach innen. An die Behandlung der sprachlichen Darstellung der Liebe knüpft sich die Untersuchung ihrer dramatischen Gestaltung, wodurch der Ausblick in wichtige Einzelaspekte der Liebesauffassung des Dichters freigegeben wird. Der strengen Scheidung zwischen der Welt des Caballero und der Welt des Placaro entsprechend, die für das klassische Drama Spaniens ganz allgemein gilt, behandelt der Hauptteil der Arbeit die Liebe des Caballero und der Dame, und der Anhang die Liebe des Placaro.

Da die Zeit der Blüte des Minnesangs fast ein halbes Jahrtausend vor dem Leben des Dichters liegt, soll noch im Einleitungskapitel ein historischer Abriss der Tradition des Liebesmotivs aus dem Mittelalter gegeben werden.

=====

1) Green hat diesen Nachweis für das Werk Quevedos erbracht. Er vermutet einen gleichen Einfluss des Minnesangs auf die Comedia. Vgl. Courtly Love in the Spanish Cancionero, S.301, Fussn. 183, Courtly Love in Quevedo, S.82; Die gleiche Mutmassung spricht Pfandl aus (Historia de la literatura nacional, S.416)

Der Minnesang, dessen Hauptmotiv die Liebe zur Frau ist, entsteht gegen Ende des 11. Jahrhunderts im Süden Frankreichs.1) Er zeichnet sich durch bestimmte Auffassungen der Frau und der Beziehung der Geschlechter aus, deren wesentlichste Punkte die folgenden vier sind:2)

1) Der Liebhaber dient seiner Dame wie der Gefolgsmann seinem Lehensherrn.

2) Die Liebe hat veredelnde Wirkung.

3) Liebe und Ehe gelten als unvereinbare Gegensätze, weil die Ehe als Pflicht verstanden wird, und die Liebenden sich alles aus freiem Willen zu Gefallen tun sollen.

4) Die Ausdrucksformen der Liebe nehmen die Gestalt religiöser Verehrung an, die die Minnesänger in Gegensatz zur Kirche geraten lässt.

Von der Troubadourichtung gehen Einflüsse nach Italien, die dort zur Ausbildung des "Dolce stil novo" führen. Ein Fortschritt der neuen Schule gegenüber dem Minnesang besteht in der Aussöhnung des Gegensatzes von weltlicher und Gottesminne. In der neuen Auffassung, wie sie in Dantes Liebe zu Beatrice erscheint, wird die Frau nicht mehr als Weib geliebt, sondern ein höheres Wesen in ihr, und vor allem Gott.3) Mit Pflaums Worten wird die Frauenminne von einem Gegenbild der Gottesminne zu einer Nachbildung der Gottesminne.4)

Mit Petrarca tritt die Liebeskonzeption in eine neue Phase. Er folgt nur noch teilweise dem Ideal der vergeistigten Liebe. Seine angebetete Laura ist kein Symbol übersinnlicher Zuneigung, sie ist eine leibliche, fleischliche Schönheit. Eine natürliche Sinnlichkeit kennzeichnet seinen "Canzoniere"

Nach Petrarca finden wir in Boccacios "Decamerone" eine Welt "wahrhaft heidnischer Sinnlichkeit"5), womit die ideali-

=====

1) Über den Minnesang orientieren die Arbeiten von Weichsler. Huizinga, S.105,ff. Kluckhohn, S.8,ff. Jeanroy, Lewis, Green.
2) Vgl. dazu Lewis, S.2,ff. Im Hauptteil der Arbeit wird von den charakteristischen Merkmalen der höfischen Liebe noch eingehender die Rede sein.

3) Amoretti, S.13

4) S.3

5) Pflaum, S.9

sierende Liebe Dantes in ihr Gegenteil verkehrt ist. Eine ähnliche Konzeption der Liebe wie bei Boccaccio begegnet in England bei Chaucer und im "Libro de buen amor" des spanischen Arcipreste de Hita. Die Verweltlichung und Versinnlichung der Liebe, wie sie Petrarca und Boccaccio einleiten, stellt noch der Liebesauffassung des Barock das Problem der Überwindung sinnlicher Leidenschaft.

Die Umbildung der höfischen Liebe in der Renaissance erfolgt nicht nur in der Hinwendung zu irdischer Sinnlichkeit. Neue Anregungen bringt auch die Rezeption antiker Gedanken, insbesondere der Platonismus. Für Plato ist die Liebe (Eros) ein geistiges Streben nach dem Besitz des Guten. Er wonnt als göttlicher Funke im Menschenherzen und sehnt sich zurück nach seinem himmlischen Ursprung. Vom Betrachten irdischer Schönheit erhebt er sich zum Streben nach dem Guten und führt den in rechter Weise Liebenden vom vergänglichen Einzelding zu den ewigen Ideen hinauf. Allerdings wird die platonische Liebeslehre nicht in vollem Umfang in das System der Renaissance eingebaut. Wie Aflaum bemerkt, erscheinen nur die "höfisch interessanten Elemente" seiner Liebestheorie, wie die Psychologie der Liebe, der Streit um Wert und Rang der Liebe, schwungvolle Hymnen auf die Liebe und die Schönheit, usw. Seine Lehre vom Aufschwung der Seele zum Göttlichen und Vergessen des Menschlichen wird durch die Tradition der Frauenliebe der Troubadours verwässert.²⁾ Ireen meint, der Platonismus der Renaissance habe nur eine neue Rechtfertigung für die seit dem Minnesang übliche vergötterung der Geliebten abgegeben.³⁾

1) S. 57

2) "Those who call themselves Platonists at the Renaissance may imagine a love which reaches the divine without abandoning the human and becomes spiritual while remaining also carnal; but they do not find this in Plato. If they read it into him, it is because they are living, like ourselves, in the tradition which began in the eleventh century." (Lewis, S. 3)

3) "The Platonism of Renaissance love poetry is not pure Plato. Ficino, Pico della Mirandola, León Hebreo, in so far as the doctrines were applied to 'Geschlechtsliebe', merely provided a new justification to one of the outstanding characteristics of courtly love: the deification of the beloved." (Courtly Love in Quevedo, S. 24)

Die alten und neuen Gedanken verarbeiten verschiedene Renaissancephilosophen zu einem dreistufigen System der Liebe. Marsilio Ficino, Pico della Mirandola, Baldassare Castiglione, Flaminio Nobili sowie der nach Italien emigrierte spanische Jude León Hebreo unterscheiden übereinstimmend drei Arten von Liebe:1)

- 1) Eine übersinnliche Liebe,
- 2) Eine sinnliche Liebe, die die Gesetze der Ehre achtet und sich mit dem Anblick der Geliebten und freundschaftlichem Umgang begnügt,
- 3) Eine vollsinnliche (tierische) Liebe oder das Verlangen nach geschlechtlicher Vereinigung.

Die zweite der drei Liebesstufen enthält einen Widerspruch zwischen sinnlicher Begehrlichkeit und geschlechtlicher Enthaltbarkeit, der schon im "Trattato dell'amore" des Flaminio Nobili als solcher aufgefasst wird. Nobili findet zwei Möglichkeiten der Liebe auf der zweiten Stufe: Entweder sich nur an Seele und Anblick der Geliebten zu erfreuen, oder sie zum Weib zu nehmen.2) Damit ist zur Überwindung des Liebe-Ehe Dualismus angesetzt, der sich durch das ganze Mittelalter behauptet und endgültig erst im 18. Jahrhundert überwunden wird.3) Die Ehe als Ziel und Vollendung der Liebe beginnt schon in der Literatur der Renaissance eine Rolle zu spielen.4)

Schon zu Beginn des 16. Jahrhunderts gelangen diese Gedanken, vor allem durch den Katalanen Ausias March und Garcilaso de la Vega, auch nach Spanien. Sie werden uns auch im Werk Calderons begegnen, dessen Darstellung der Liebe wir uns nunmehr zuwenden.

- =====
- 1) Vgl. Kluckhohn, S.14; Pfandl, Historia de la literatura nacional, S. 32,ff.
 - 2) Vgl. Green, Courtly Love in Quevedo, S.12/13
 - 3) Vgl. Kluckhohn, S.118,ff.
 - 4) Vgl. Pettet, S.17

HAUPTTEIL :

DIE LIEBE DES CABALLERO UND DER DAME

A) DIE SPRACHLICHE DARSTELLUNG

Eine Untersuchung von Calderons Darstellung der Liebe, die von der sprachlichen Gestaltung her in die Gedankenwelt des Dichters eindringen will, hat die Aufgabe, seine Selbstaussagen zum Thema zu prüfen. Zum Thema im weiteren Sinn gehört neben dem Phänomen der Liebe vor allem die Beschreibung der Frau und des Mannes.

Der poetische Stil Calderons liebt einen Überfluss an Bildern und Vergleichen 1), wobei der Dichter das Abstrakte konkretisiert, das Konkrete abstrahiert und das Anschauliche in ein anderes Anschauliches überführt. Die Übergänge zwischen Sein und Schein sind für das barocke Stilempfinden fließend. Alles ist allem vergleichbar. So vergleicht Calderón die Frau mit dem Wasser, dem Feuer, der Erde und der Luft; das Pferd mit dem Wasser, der Schneeflocke, dem Schwan, dem Wind, dem Blitz, dem Vogel, dem Fisch. Für den Zweck der gegenwärtigen Untersuchung, die nach der vergleichenden Methode verfährt, wäre es aber abwegig, solchen einmaligen poetischen Einfällen nachzuspüren. Erfolgversprechender erscheint es, nach häufig gebrauchten Metaphern, stehenden Phrasen und geprägten Formeln Ausschau zu halten, die sich in der schwülstigen Sprache der Liebenden bei jeder ähnlichen Gelegenheit wiederholen. Wendungen, die in jedermanns Munde sind, entsprechen am ehesten dem ästhetischen Empfinden der Zeit und erlauben auch Ausblicke und Vergleiche mit anderen Literaturen. Im ersten Teil des folgenden Kapitels sollen deshalb derartige Clichés, geordnet nach den Themenkreisen der Beschreibung der Frau, des Mannes, der Liebe und des Schauplatzes der Liebeshandlung, katalogisiert werden. 2)

=====

- 1) Über Calderons "fremden" Stil siehe Friedrich, S. 21-29
- 2) Siehe im einzelnen dazu die Arbeiten von Lindner und Horst, für den Vergleich mit anderen Literaturen die Arbeiten von Stössel, Grélin, Spurgeon, Pyritz

I. Beschreibung einzelner Themenkreise

a) Die Frau

1) Allgemeine Metaphern

Kosmische Vergleiche nehmen den breitesten Rahmen in Calderons Frauenbeschreibung ein. Er vergleicht mit der Sonne, der Morgenröte, den Sternen, dem Himmel, dem Licht. Ferner erscheint die Geliebte als Blume, Gottheit, Engel, Zauber und Magnet. Auch mythologische Vergleiche sind nicht selten.

Sonne

Eines der häufigsten Bilder ist der Vergleich mit der Sonne. Es ist schon der altprovenzalischen Dichtung geläufig¹⁾ und erscheint auch in der deutschen Barockdichtung²⁾ sowie bei Shakespeare

.....what light through yonder window breaks?
It is the east, and Juliet is the sun! 3)

Bei Calderón begegnet der Topos auf Schritt und Tritt:

Hipólita. Mas detente,
Imaginacion, que en vano
A mirar el sol te atreves

4)

Der Caballero, der seine Dame erscheinen sieht, glaubt, die Sonne aufgehen zu sehen:

Y como salga Violante,
Mas que nunca salga el sol.

5)

Auf dem Balkon am Haus seiner Dame wird für den Liebhaber zum Himmel, an dem die Geliebte, gleich der Sonne, sich zeigt:

Quando en un balcon, señora,
Que ó por asistir en él
Un sol, ó por ser azul,
Pedazo del cielo fué,
Vi una dama, vi al sol mismo

6)

=====

1) Stössel, S.48 u. 61

2) Pyritz, S. 61

3) Romeo and Juliet, II,2

4) Saber del mal y del bien, II,7 - I,27,b; Weitere Beispiele:

La Hija del Aire la parte, II,1 - III,29,a;

Lances de amor y fortuna, I,8 - I,40,a;

Peor está que estaba, I,7 - I,95,b

Casa con dos puertas mala es de guardar, I,7 - I,129,a

5) Gustos y disgustos son no mas que imaginacion, III,1 - III,14

Ebenso: El monstruo de los jardines, III,1 - IV,1227,a

6) Lances de amor y fortuna, I,8 - I,40,b

das Haus, in dem eine Dame Wohnung nimmt, wird zu einer Burg
der Sonne. So sagt ein Caballero zu einer Frau:

En el castillo famoso
Que es mi apellido y mi casa.
Aquí podrás descansar.
Ya quisiera que el alcázar
Fuera del sol.

1)

Morgenröte

Eine Abwandlung der Sonnenmetapher ist der Vergleich der
Frau mit der Morgenröte (aurora, alba, rosicler, arrebol). Es
darf daran erinnert werden, dass schon in altprovenzalischer Zeit
die Jungfrau Maria als Morgenröte bezeichnet wird. 2) Von Calderón
stammen die Zitate:

Dando, gran señora, estoy
A estas flores y á estas fuentes,
De quien vos aurora sois,
Quejas del amor.

3)

No es importante el caballo,
Y sí la dama lo es,
¿Quién en presencia del alba
Pintará la noche?

4)

Como en su mejor edad
Siempre el sol con vos se ve
Coronado de esplendor,
Ceñido de rosicler,
No pensé que era tan tarde,
Señora,

5)

Ese luciente arrebol

6)

- =====
-) Amor, honor y poder, I, 4 - I, 368, a
 -) Stössel, S. 19
 -) El secreto á voces, II, 14 - I, 423, b; Weitere Beispiele:
Los tres mayores prodigios, III - I, 287, b
Mejor está que estaba, II, 2 - I, 231, b
 -) El monstruo de los jardines, III, 8 - IV, 230, a
 -) Lances de amor y fortuna, I, 8 - I, 40, a; Weitere Beispiele:
La gran Cenobia, II, 18 - I, 197, c;
Los tres afectos de amor, II, 3 - III, 342, a
 -) El secreto á voces, III, 8 - I, 429, c; Weitere Beispiele:
El mayor monstruo los celos, I, 1 - I, 481, a
Los tres afectos de amor, II, 5 - III, 343, c
 -) Nadie fie su secreto, I, 7 - IV, 48, b; Ebenso:
Lances de amor y fortuna, II, 9 - I, 45, c

Stern

Wie die deutsche Barocklyrik ¹⁾, so vergleicht auch Calderón die Frau mit einem Stern (estrella, astro, esfera celestial):

ue no vi al sol, vi una estrella,
Y entretúveme con ella,
hasta que el sol mismo vi.

2)

Llegando á preferir
A todo un sol un astro

3)

serafino.....
.....los rayos
De su esfera celestial

4)

Als besonders schön gilt der Morgenstern:

..vi entre muchas rosas una estrella,
O entre muchas estrellas un lucero;

5)

Himmel

Auch mit dem Himmel wird die Geliebte verglichen. So bei Shakespeare:

My sole earth's heaven, and my heaven's claim⁶⁾

und bei Calderón:

.....el soberano
Cielo de aquella hermosura

7)

Ein Lieblingsgedanke der Renaissance ist das Makrokosmos - mikrokosmos - Motiv, das der "grossen Welt" des Alls die "kleine Welt" des Menschen gegenüberstellt ⁸⁾. Calderón spielt nicht selten darauf an. Manchmal erweitert er den Gedanken dahingehend, dass er die Frau im Gegensatz zum Mann als "kleiner Himmel" anspricht:

- =====
- 1) Pyritz, S. 61
 - 2) Casa con dos puertas malo es de guardar, I,10 - I,134,b; Iben: La vida es sueño, II,7 - I,9,c
El mayor monstruo los celos, I,1 - I,481,a
La Cisma de Inglaterra, I,1 - II,215,a
 - 3) El jardín de Falerina, II, 9 - II,304,b;
 - 4) El encanto sin encanto, I,4 - III, 112,a;
 - 5) Nadie fie su secreto, I, 8 - IV,48,c
 - 6) Comedy of Errors, III,2
 - 7) El encanto sin encanto, III,18 - III,134,c; Weitere Beispiele A secreto agravio, secreta venganza, I,7 - I,598,a
Para vencer á Amor, querer vencerle, I,13 - III, 169,a
 - 8) Vgl. Hirschberger, Geschichte der Philosophie, 2. Aufl., 2. Bd. Freiburg, 1955, S.23-25

Pues si el hombre es breve mundo,
La mujer es breve cielo.

1)

Pues si nas oido decir
Que es pequeno mundo el nombre,
Yo pienso que será así
La mujer pequeno cielo

2)

Licht

Der Vergleich der Frau mit dem Licht des Tages findet sich schon in der altprovenzalischen Dichtung 3). Er erscheint auch bei Corneille 4) und unserem Dichter:

De amar tu luz singular

5)

Blume

Auch Blumenvergleiche sind schon in der Zeit des Minnesangs beliebt 6). Sie erscheinen gleichfalls bei Shakespeare:

I'll say she looks as clear
As morning roses newly washed with dew.

7)

Calderón bezeichnet die Frau als Nelke, Rose oder ganz allgemein als Blume:

¡Oh clavel deshojado, oh flor fragante,
Oh maravilla fria,
Cuya edad es el término del día!

8)

Y vos, hermosa senora,
Que entre bárbaros sayales
Sois entre espinas la rosa

9)

Vi en él reducido el cielo
A sola una esfera breve,
La primavera á una flor

10)

=====

- 1) En esta vida todo es verdad y todo es mentira, I,7 - II,54,a
- 2) Nombre pobre todo es trazas, I,1 - I,503,c; Weitere Beispiele:
Nadie fie su secreto, I,1 - IV,45,a
La vida es sueño, II,7 - I,9,b
- 3) Stössel, S.50
- 4) Crétin, S.161
- 5) Casa con dos puertas mala es de guardar, I,10 - I,134,a; Ebenso:
¿Cuál es mayor perfección? I,7 - I,73,a
Eco y Narciso, I - II, 579,a
- 6) Stössel, S.46
- 7) The Taming of the Shrew, II,1
- 8) Lances de amor y fortuna, II,4 - I,43,c
- 9) El alcaide de sí mismo, I,5 - II, 513,a
- 10) Peor está que estaba, II, 9 - I,100,c; Weitere Beispiele:
La vida es sueño, II,7 - I,9,c
El Construo de los jardines, I,10 - IV, 216,c

Gottheit

Die Bezeichnung der Frau als Gottheit ist ebenfalls aus dem Mittelalter ererbt 1). Die Metapher findet sich auch bei Corneille 2) und Shakespeare:

Call her divine

3)

Bei Calderón wird die Geliebte fast in jedem Dialog als "deidad" angesprochen:

Dime,
Quién eres, bella, deidad

4)

Das dem Substantiv entsprechende Adjektiv "divina" ist entsprechend häufig als Attribut der Frau:

Una es, Angela divina,
Hacerte cargo de tantas
Finezas como me debes;

5)

Engel

An die "Liebesreligion" des Minnesangs und den "Dolce stil novo" Italiens erinnert auch die Bezeichnung der Frau als Engel. Shakespeare bietet einige Parallelsbeispiele:

...wonderful, when angels are so
Angry

6)

O! speak again, bright angel;

7)

Calderón verwendet vor allem die beiden Metaphern "ángel" und "serafín":

Tendréis un criado en mí
Y en Lisarda un ángel bello

8)

.....su casa.....
.....incluía
Tan hermoso serafín

9)

1) Nähere Ausführungen über die "Liebesreligion" im zweiten Teil dieses Kapitels

2) Crétin, S. 101

3) The Two Gentlemen of Verona, II, 4

4) Fieras afemina amor, I - II, 533, c; Weitere Beispiele:

Darlo todo y no dar nada, II, 11 - III, 147, c

El escondido y la tapada, I, 1 - I, 459, c

El jardín de Falerina, II, 9 - II, 303, b

Los hijos de la fortuna, I, 21 - III, 92, b

5) ¿Cuál es mayor perfección? II, 11 - I, 79, c; Ebenso:

El secreto á voces, III, 2 - I, 428, a

La hija del aire la parte, I, 18 - III, 28, a

6) Richard III, I, 2

7) Romeo and Juliet, II, 2

8) El escondido y la tapada, II, 4 - I, 467, a; Ebenso:

Gustos y disgustos son no mas que imaginacion, I, 1 - III, 1, a

9) Hombre pobre todo es trazas, I, 1 - I, 503, c; Ebenso:

Mejor está que estaba, I, 4 - I, 226, c

Zauber, Rätsel, Wunder

Wie bei Shakespeare und Corneille erscheint die Frau dem Mann auch bei Calderón als Zauber, Rätsel und Wunder (hechizo, enigma, portento, maravilla, milagro, prodigio, asombro):

Shakespeare:

Be not offended, nature's miracle

Corneille: Merveille des beautés, seul oojets que m'engage ¹⁾

Calderón:la hermosa Dorotea, Humano hechizo de amor ²⁾

Hermoso prodigio bello
Cuyo reservado enigma
Ni le alcanzo, ni le entiendo ³⁾

....una hermosura amo.
Pues este humano portento ⁴⁾

¡Oh clavel deshojado, oh flor fragante,
Oh maravilla fria ⁵⁾

Celia,.....raro milagro
De hermosura ⁶⁾

Siendo un asombro, un prodigio.
Y así me has de dar licencia
Para pintártela ⁷⁾

⁸⁾

Magnet

Für die Liebhaber Calderóns ist die Frau auch ein Magnet, der sie anzieht (norte, iman). Der Topos erscheint ebenfalls schon im altprovenzalischen, wo die Jungfrau Maria als Kompass bezeichnet wird 9):

- =====
- 1) Henry VI, Pt. i, V,3
 - 2) La Galerie du Palais, III,5
 - 3) La niña de Gómez Arias, I,6 - IV,25,b
 - 4) Las armas de la hermosura, I,11 - III, 191,c
 - 5) El secreto á voces, III,2 - I,428,a
 - 6) Lances de amor y fortuna, II,4 - I,43,c
 - 7) El escondido y la tapada, I,1 - I,459,c
 - 8) La hija del aire la parte, II,6 - III,31,a; Weitere Beispiele:
El jardin de Falerina, I,5 - II,298,b
Los hijos de la fortuna, I,9 - III,89,c
El encanto sin encanto, III,18 - III,154,c
El monstruo de los jardines, I,5 - IV,215,a
 - 9) Stössel, S.21

Diffícilmente quisiera
El norte, fija luz clara,
Que el iman no le mirara;
1)

Laura.....
.....que es tu hermosura
Iman de mi pensamiento

2)
Siendo mi vida un acero
Tirado de dos imanes

3)

Mythologische Vergleiche

Endlich liebt Calderón mythologische Vergleiche (Venus, Diana die Nymphen), die auch der deutschen 4), englischen und französischen Literatur der Zeit nicht fremd sind:

Shakespeare:

You seem to me as Dian in her orb
As chaste as is the bud ere it be blown
5)

Corneille:

Diane n'eut jamais une si belle taille
Après d'elle Vénus ne serait rien qui vaille
6)
Le jour qu'elle naquit, Vénus bien qu'immortelle
Pensa mourir de honte en la voyant si belle
7)

Calderón: ¿ Cuya eres, oh peregrina,
bella imagen soberana?
¿De Venus, ó de Diana?

8)
...es destas selvas la Venus
La Diana destes bosques,
La Amaltea destes puertos,
La Arctusa destas fuentes

9)

- =====
- 1) Casa con dos puertas mala es de guardar, I,1 - I,129, a
 - 2) El secreto á voces, I,7 - I,414,b
 - 3) El jardín de Falerina, II,5 - II,302,b; Weitere Beispiele:
El escondido y la tapada, I,1 - I,459,c
La cisma de Inglaterra, I,10 - II,219,b
 - 4) Pyritz, S.54,ff.
 - 5) Much Ado about Nothing, IV,1
 - 6) La veuve, I,4
 - 7) Méliete, I,1
 - 8) El jardín de Falerina, II,9 - II,303,b
 - 9) La hija del aire la porte, II,13 - III,34,a; weitere Beispiele:
Casa con dos puertas mala es de guardar, I,1 - I,129,b
No hay cosa como callar, II,11 - I,559,c
El mayor monstruo los celos, III,3 - I,496,a
Para vencer á Amor, querer vencerle, III,10 - III,182,a

2) Schönheitsbeschreibung

Calderons Schönheitsbeschreibung ist nach dem von Petrarca, Ariost und Tasso her bekannten Schema aufgebaut. 1) Das Mittel der Schilderung ist vornehmlich die Metapher. Von den Körperteilen werden vor allem das Haar, die Augen, die Brauen, die Stirn, die Wangen, Mund und Lippen, die Hände, die Haut und die Füße erwähnt. Das Schönheitsideal des Dichters entspricht nicht dem, was man sich im Norden im allgemeinen unter südländischer Schönheit vorstellt: Das Haar der Frau ist meist blond und leicht gelockt, die Brauen schwarz, die Augen dunkel oder tiefblau, die Haut hell und rosig. Bomli führt dazu aus, unter dem Einfluss der Renaissance habe sich das ursprünglich in Spanien Überwiegende Ideal der schwarzhaarigen, dunkeläugigen Schönheit zu blonder Haarfarbe und hellen Augen gewendet. Später allerdings sei die Mode wieder zu dunklen Augen zurückgekehrt. 2) Calderons Schönheitsideal ist dem Frauenbild der Troubadours ähnlich. Auch dort ist die Frau blond, ihre Brauen sind fein gezeichnet, die Haut weiss wie Schnee und rot wie Rosen, die Gesichtszüge ebenmässig. 3)

Das Haar

Blond scheint die beliebteste Haarfarbe im Spanien der Zeit Calderons zu sein, denn Fray Luis de León tadelt einmal die Damen, die ihr Haar blond färben. 4) Das Haar der Damen Calderons ist meist hell wie Gold oder der Sonnenstrahl, blond wie die Morgenröte und gelockt. Shakespeare kennt ähnliche Bilder:

.....and her sunny locks
Hang on her temples like a golden fleece

5)

Calderón bringt die folgenden Vergleiche:

Goldenes Haar: Doradas hebras al viento
.....hebras de oro

6)

7)

- =====
- 1) Vgl. Horst, Die Metapher in Calderons Comedias, S. 125
 - 2) S. 145, ff. Von der Augenfarbe wird weiter unten noch eingehender die Rede sein.
 - 3) Näheres darüber bei Jeanroy, 2.Bd., S.107
 - 4) "muchas veces no gasta tanto un letrado en sus libros, como alguna dama en enrubiar los cabellos" (Perfecta Casada, Cap.II)
Übrigens gilt auch heute in Spanien blonde Haarfarbe für hübscher als dunkle.
 - 5) The Merchant of Venice, I,1
 - 6) Lances de amor y fortuna, I,8 - I,40,b
 - 7) ¿Cuál es mayor perfeccion? I,1 - I,69,b

De oro el cabello es
1)

Su cabello oro de Ofir
2)

Hell wie die Sonne:

Cada cabello es un rayo
Del sol

3)
Rayas el sol para hebras
De su trenzado cabello
4)

.....sus rizos cabellos
Peinados rayos del sol;
5)

Blond wie die Morgenröte:

.....rubio como el aurora
6)

Gelocktes Haar:

Suelto tenía el cabello
Cuyas ondeadas hebras
7)

Seltener hat eine Dame schwarzes Haar:

De negro azabache era
Ondeado golfo
8)
Cuando libre el cabello
No la obedece,
Como á un negro le trata,
Pues que le prende.
9)

- =====
- 1) Mujer, llora y venceras, I,11 - III,576,c
 - 2) Hombre pobre todo es trazas, I,1 - I,503,c
 - 3) La dama duende, II,19 - I, 180,a
 - 4) Cada uno para sí, I,7 - III,477,b
 - 5) El postrer duelo de España, I,1 - IV, 128,b
 - 6) Para vencer á Amor, querer vencerle, III,10 - III, 182,a
 - 7) Agradecer y no amar, III, 10 - II,597,a1
 - 8) Las manos blancas no ofenden, I,9 - III,284,a
 - 9) Darlo todo y no dar nada, II,14 - III,153,a

Das Haar der Semíramis beschreibt Calderon als weder blond noch schwarz:

Ni bien rubio, ni bien negro.
Su variado color era
1)

Die Augen

Die Augen der Geliebten sind für den Liebhaber zwei Sonnen.
So lesen wir bei Corneille:

Ses yeux, à son avis, sont autant de soleils
2)

In MELITE erinnert sich die alte Amme stolz der Komplimente, die ihr in jungen Jahren gewidmet wurden:

....A leur compte, mes yeux etaient de vrais
soleils
Qui répandaient partout des rayons non pareils
3)

Calderón kennt den gleichen Vergleich:

.....sigo
Los siempre lucientes rayos
De tus dos soles divinos
4)

Los suspiros que me debes,
Las lágrimas que me cuestas,
De tus dos soles ausente?
5)

Ebenso vergleicht Calderón die Augen mit zwei Sternen:

Que son sus ojos luceros
Del cielo de Lucifer
6)

.....luceros
Sus ojos....
7)

En sus ojos lucir
Luceros
8)

=====

- 1) La hija del aire 1ª parte, II,7 - III,31,c
- 2) La Veuve, I,4
- 3) Mélite, V,6
- 4) Darlo todo y no dar nada, III,7 - III,156,c
- 5) La cisma de Inglaterra, I,10 - II,219,b
- 6) La dama duende, II,19 - I,180,a
- 7) El postrer duelo de España, I,1 - IV,128,b
- 8) La aurora en Copacabana, III,21 - IV,239,a

In der Auffassung der Troubadours wohnt den Augen der Frau die Macht inne, Liebe zu erwecken 1). Diese Anschauung ist noch besonders im französischen Theater lebendig:

Je vous vis, et je fus retenu par l'amour.
Attaqué par vos yeux, je leur rendis les armes;
2)

.....il m'est bien doux, seigneur,
De voir encor mes yeux régner sur votre cœur;
3)

Je languis nuit et jour, et mon mal est extrême
Depuis qu'à vos rigueurs vos beaux yeux m'ont soumis
4)

Andromaque sagt zu Pyrrhus:
Quels charmes ont pour vous des yeux infortunés?
5)

Ganz ähnlich heisst es bei Calderón:
Pues ya se vió que era rayo
El que pudo penetrante,
A un relámpago de luz
De tus ojos celestiales,
Hacer, sin hacer herida
En el cuerpo, que se abraza
Un corazón
6)

Die Augen der Geliebten können verwunden oder töten. So liest man bei Shakespeare:

And if mine eyes can wound, now let them kill thee
7)

und bei Calderón:

.....víctimas.....
.....yacen á sus ojos
8)
Donde me maten sus ojos
9)

Ferner spenden die Augen der Geliebten Licht:

Donde esos ojos me den
Nueva luz y resplandor.
10)

=====

- 1) Vgl. Jeanroy, 2. Bd., S.109; Green Courtly Love in Quevedo, S. 38-40; Green, Courtly Love in the Spanish Cancionero, S.290
- 2) Corneille, Le menteur, I,3
- 3) Corneille, Nicomède, I,1
- 4) Molière, Le bourgeois gentilhomme, I,1
- 5) Racine, Andromaque, I,4
- 6) La fiera, el rayo y la piedra, III - II,503,a
- 7) As you like it, III,5
- 8) El escondido y la tapada, I,1 - I,459,c
- 9) Nadie fie su secreto, I,3 - IV,46,c; Ebenso:
Darlo todo y no dar nada, II,14 - III,153,b
- 10) Peor está que estaba, II,13 - I,101,c; Ebenso:
Mejor está que estaba, I,4 - I,226,c

Nach der Anschauung der Minnesänger dringt die Liebe vom Auge zum Herzen vor. Die Augen besiegen das Herz. 1) Die gleiche Auffassung spricht aus Calderons Worten:

.....¿Cómo se llama
Una dulce pesadumbre
Que á un tiempo hiela y abrasa
Todo el corazón, corriendo
Desde los ojos al alma?2)

Endlich sind die Augen bei Calderón wie bei Corneille die Dolmetscher der Liebe: 3)

Que son los ojos á véces
Intérpretes de amor.

4)

Interpretando los ojos
Los idiomas de la lengua

5)

Que era mudo, y que los ojos
Sin duda hablaron por mí.

6)

Die Farbe der Augen spielt in der spanischen Dichtung des Goldenen Zeitalters eine gewisse Rolle. Das 16. Jahrhundert bevorzugt blaue oder grüne Augen, im 17. Jahrhundert sind dunkle Augen Mode, wie aus folgendem Zitat von Tirso de Molina hervorgeht:

Celebraban los amantes
Los verdes y azules antes;
Ya solamente se aprueba
El ojo negro rasgado

7)

Allerdings ist auch bei Lope manchmal von den grünen Augen der Geliebten die Rede, und auch Don Quijote stellt sich Dulcineas Augen grün vor. 8) Bei Calderón wird die Farbe der Augen selten erwähnt. Wenn, dann sind sie blau oder dunkel:

Que arcos de amor á las cejas,
Y los ojos dos zafiros

9)

1) Darüber Jeanroy, 2.Bd., S. 119 und Stüssel, S.81

2) El Monstruo de los jardines, I,16 - IV,219,a

3) Vgl. Crétin, S. 116

4) Amor, honor y poder, I, 14 - I,3/1,b

5) Los hijos de la fortuna, II,6 - III, 97,b

6) Amor, honor y poder, II,2 - I, 374,a

7) Antonio García, III,3; Näheres über die Farbe der Augen in der Dichtung der "Edad de Oro" bei Bomli, S. 145,ff. und Herrera, S. 83-86

8) Darüber und über den Ursprung des Topos der "ojos verdes" siehe Heinemann, Die grünen Augen, Romanische Forschungen, 57. Bd.,S.18-41

9) De una causa dos efectos, I,6 - IV,111,c

Cejas grandes, ojos negros
Que sobre la blanca tez,
Muestra que la oposición
Es hermosura tambien

1)

Los ojos negros tenía:
¿Quién pensara, quién creyera
Que reinasen en los Alpes
Los etíopes?

2)

Die Augenbrauen

Die Augenbrauen sind Bogen Amors:

Arcos son sus dos cejas

3)

...arcos de amor...las cejas

4)

Gewölbte Regenbogen:

..... sus cejas
Arqueadas Iris

5)

Oder ein Strich aus Elfenbein auf Marmor:

Sus cejas sobre marfil
Línea de ébano

6)

Die Stirn

Die Stirn ist glatt:

Su frente bruñido y terso

7)

Die Haut der Stirn ist weiss:

Nieve el Alpe para el campo
De su frente

8)

Y en el blanco matiz
De su frente hallaréis
Deshojado jazmin

9)

=====

- 1) Lances de amor y fortuna, I,8 - I,40,a
- 2) La hija del aire la parte, II,7 - III,31,c
- 3) Darlo todo y no dar nada, II,24 - III,153,b
- 4) De una causa dos efectos, I,5 - IV,111,c
- 5) El postrer duelo de España, I,1 - IV,128,b
- 6) Hombre pobre todo es trazas, I,1 - I,503,c
- 7) El postrer duelo de España, I,1 - IV,120,b
- 8) Cada uno para sí, I,7 - III,447,b
- 9) La Aurora en Copacabana, III,21 - IV,259,a

Semíramis hat bei aller Schönheit eine zu enge Stirn:

No de espaciosa de alabo
La frente; que ántes en esta
Parte solo, anduvo avara
La siempre liberal maestra

1)

Die Haut

Auch die Hautfarbe ist schneeweiss:

Corneille: J'examine ton teint, dont l'éclat me surprit
2)

Calderón: ¡A la vista eres de nieve³⁾
Y como estatua de nieve
Era Flora

4)

.....una alemana,
Blanca como la mañana

5)

Manchmal wird die schöne Form und weisse Farbe des Halses
besonders hervorgehoben:

Torneado alabastro el cuello
6)

Torneado marfil su cuello
7)

Die Wangen

Die Wangen der Frau sind entweder weiss oder rosig rot
oder sie haben gleichzeitig die Farbe der Rose und der Lilie.
Shakespeare und Corneille kennen ähnliche Bilder:

.....your cheek of cream
8)

Such war of white and red witnin her cheeks
9)

=====

1) La hija del aire la parte, II,7 - III,31,c

2) Mélite, I,4

3) El monstruo de los jardines, I,10 - IV, 216,c

4) Mejor está que estaba, III,10 - I,241,b

5) Para vencer á Amor, querer vencerle, III,10 - III,182,a

6) De una causa dos efectos, I,5 - IV,111,c

7) El postrer duelo de España, I,1 - IV, 128,b

8) As you like it, III,5

9) The Taming of the Shrew, I,1

Les roses de son teint n'ont plus tant de p leur
1)

Y nieve han hecho los visos
De sus mejillas
2)

Sus mejillas, rosa nelada
En los campos de abril
3)

.....el Abril fresco
Rosas para los matices
De su tez
4)

Sus mejillas nueva rosa
5)

Y sus mejillas
.....
A la rosa deste ida,
O te ida la azucena.
6)

Rosa y jazmin
Sus mejillas
7)

.....p ido y rojo
Sus mejillas
8)

Un pleito   sus mejillas
Mayo y diciembre
Ponen, porque les hurta
P pura y nieve.
9)

Die Lippen

Die Lippen nennt Calder n rot wie Nelken oder Purpur:

Sus labios rojo clavel
10)

- =====
- 1) Clitandre, I,9.
 - 2) De una causa dos efectos, I,5 - IV,111,c
 - 3) Hombre pobre todo es trazas, I,1 - I,503,c
 - 4) Cada uno para s , I,7 - III, 447,b
 - 5) Lances de amor y fortuna, II,9 - I,45,c
 - 6) La hija del aire, la parte, II,7 - III,32,a
 - 7) El postrer duelo de Espa a, I,1 - IV,128,b
 - 8)  Cu al es mayor perfeccion? I,1 - I,69,b
 - 9) Darlo todo y no dar nada, II,24 - III,153,c
 - 10) Lances de amor y fortuna, II,9 - I,45,c

.....y el mayo ameno
Claveles para sus labios

1)

.....rojos labios....

2)

...la púrpura á sus labios?

3)

Der Mund

Der Mund von Calderons Frauenideal ist klein und wohlgeformt. Er ist ein Juwel, das die Zähne gleich Perlen enthält:

Pequeña boca, que junta
Era un hermoso clavel
Y partida, dos rubíes
Que sirviendo de cancel
Al tesoro de sus perlas

4)

Su boca joya de perlas

5)

.....nácar bello
De blancas perlas su boca

6)

Menudas perlas los dientes

7)

Die Hände

Wie bei Shakespeare sind die Hände der Frau bei Calderón weiss. Vergleichsobjekte sind Schnee, Silber, Lilien, Jasmin: Shakespeare:

O! that her hand
in whose comparison all whites are ink

8)

Calderón:

Dadme á besar vuestra mano
En cuya copa de nieve

9)

- =====
- 1) Cada uno para sí, I,7 - III,447,b
 - 2) Fieras afemina amor, II, II,540,c
 - 3) Antes que todo es mi dama, I,3 - III,551,b
 - 4) Lances de amor y fortuna, I,8 - I,40,b
 - 5) Hombre pobre todo es trazas, I,1 - I, 503,c
 - 6) El postrer duelo de España, I,1 - IV,128,b
 - 7) De una causo dos efectos, I,6 - IV, 111,c; Ebenso:
La hija del aire la parte, II,7 - III,32,a
 - 8) Troilus and Cressida, I,1
 - 9) La vida es sueño, II,5 - I,8,b

.....manos de plata.

1)

Sus manos dos azucenas,
U dos ramos de jazmin

2)

Su mano bella es un jazmin

3)

Die weisse Hand kann auch ein Köcher sein, der Amors Pfeile
enthält:

.....vuestra blanca mano,
Aljaba á quien Amor sus flechas debe;

4)

Die Füße

In der galanten Sprache der Liebhaber spriessen unter dem
Tritt der Dame Blumen auf:

Con las flores, á quien todas
Igualmente confesaron
Deber su temprana vida
Al breve hermoso contacto
De sus piés

5)

.....su pié.....

.....

....al pequeño contacto,
flores produjo fragantes

6)

Mil veces humilde beso
La tierra que pisas, donde,
Al breve contacto bello,
Mas flores sin tiempo nacen
Que abril produce con tiempo.

7)

- =====
- 1) Eco y Narciso, III - II,590,c
 - 2) Nombre pobre todo es trazas, I,1 - I,503,c
 - 3) Mujer llora y venceras, I,11 - III,576,c
 - 4) Peor está que estaba, II,5 - I,99,a
 - 5) Antes que todo es mi dama, I,3 - III,551,a/b
 - 6) Casa con dos puertas mala es de guardar, I,4 - I, 131,a
 - 7) El secreto á voces, I,4 - I, 412,c

3) Die liebenswerten Eigenschaften

Wie schon die Troubadours halten die meisten Schriftsteller jener Zeit die Schönheit der Frau für die Hauptursache der Liebe 1). Körperliche Schönheit ist aber meist nur die hervorragendste Eigenschaft der Geliebten, die sich ganz allgemein durch leibliche und geistige Vollkommenheit auszeichnet. Corneille drückt die Gesamtheit der liebeserweckenden Eigenschaften gern durch den Sammelbegriff "mérite" aus, in dem die physische Schönheit die beherrschende Rolle spielt, und der sich darüber hinaus auf seelische Qualitäten wie Herz, Geist und Charme der Konversation erstreckt 2). Calderons Liebhaber bezeichnen ihre Damen allgemein als vollkommen und rühmen nächst der Schönheit "discreción" 3), Geist, Verstand, Anmut, Edelmut und Milde der Geliebten. Nicht selten hält es der Dichter auch für notwendig, auf ihre edle Abstammung hinzuweisen.

Vollkommenheit

Der allgemeinst der liebenswerten Charakterzüge ist die Vollkommenheit (perfección). Ähnliche Beispiele finden sich bei Shakespeare und Corneille:

- Shakespeare:the sole inheritor
Of all perfections that a man may owe
4)
- Corneille: Quoi! mes perfections vous donnent dans la vue?
5)
- Calderón: Es tal de Flérida bella
La tristeza con que el cielo
Castiga sus perfecciones
6)
- ¿Quién á tante perfeccion
habrá que absorto no quede?
7)

- =====
- 1) Vgl. Kluckhohn, S. 36, Pyritz, S. 55, ff., Green, Courtly Love in Quevedo, S. 38
- 2) Näheres über den mérite als liebenswerte Eigenschaft bei Nadal, S. 287
- 3) Ein schwer übersetzbarer Begriff. Ausführlicher darüber weiter unten.
- 4) Love's Labours lost, II, 1
- 5) La Galerie du Palais, II, 1
- 6) El secreto á voces, I, 2 - I, 411, b
- 7) Los hijos de la fortuna, III, 4 - III, 105, a; Ebenso: En esta vida todo es verdad y todo es mentira, II, 11 - II, 62, b Eco y Narciso, III - II, 590, c Los tres afectos de amor, I, 13 - III, 339, c

Schönheit

Unter den liebeserweckenden Eigenschaften der Frau ragt die Schönheit (belleza, beldad, hermosura) hervor. Calderón trifft zwischen "hermosura" und "belleza" folgende Unterscheidung:

Que entre hermosura y belleza
Hay distincion, si se advierte
Que hermosura dice entera
Perfeccion, belleza no;
Y Parsífae, poco honesta,
Sin entera perfeccion,
No era hermosa, sino bella.

1)

Belleza, beldad und hermosura, sowie die beiden entsprechenden Adjektive bello und hermoso sind etwa gleich zahlreich in der Schönheitsbeschreibung:

Belleza: ¡Qué airosa y qué bella viene!

2)

...Argalía (asombro bello,
Sobre un espíritu altivo
De la beldad y el ingenio)

3)

Hermosura: Hermosísima Lisarda

4)

....hermosa dama.....

5)

Calderón äussert öfters die Ansicht, dass sich Schönheit und Glück ausschliessen:

.....porque dice
Infeliz quien dice bella

6)

Ya veo que es hermosa,
Y por eso es desdichada

7)

- =====
- 1) Los tres mayores prodigios, II - I, 275, a
 - 2) Saber del mal y del bien, II, 7 - I, 27, b
 - 3) El jardin de Falerina, I, 2 - II, 296, a; Weitere Beispiele:
Lances de amor y fortuna, I, 10 - I, 41, a
Peor está que estaba, I, 4 - I, 93, c
Gustos y disgustos son no mas que imaginacion, I, 1 - III, 1, a
La hija del aire, la parte, II, 7 - III, 31, a
 - 4) Peor está que estaba, I, 4 - I, 93, c
 - 5) El jardin de Falerina, I, 2 - II, 295, b; Weitere Beispiele:
Lances de amor y fortuna, I, 10 - I, 41, b
Mejor está que estaba, II, 2 - I, 232, a
El secreto á voces, I, 2 - I, 411, b
Las armas de la hermosura, I, 11 - III, 191, c
 - 6) Saber del mal y del bien, III, 5 - I, 33, b
 - 7) La niña de Gómez Arias, II, 1 - IV, 32, b; Weitere Beispiele:
La vida es sueño, III, 10 - I, 16, b
Eco y Narciso, I - II, 579, a; (Es handelt sich hier offenbar um Varianten des Sprichworts: "La suerte de las feas, las bonitas la desean.")

Discreción

Nach der Schönheit ist "discreción" die zweite Kardinaltugend von Calderóns Frauen. Von dieser Tugend ist in der spanischen Literatur des Barock viel die Rede. Baltasar Gracián betitelt seine Anleitung zur weisen Lebensführung "El discreto". Pfandl definiert: "Cervantes y Quevedo, así igual que Lope y Calderón, designan con la palabra 'discreto' a aquel que sabía conducirse bien en todas las circunstancias de la vida." 1) Mit dem französischen Ideal des "honnête homme" und dem englischen der "self-control", die ebenfalls im Barockzeitalter grosse Bedeutung gewinnen, teilt das Ideal des "discreto" den charakteristischen Zug der Selbstbeherrschung, der schon in der Antike in verschiedenen Formen auftaucht. Für die Bildung **dieser** Gesellschaftsideale mögen vor allem stoische Gedanken eine Rolle gespielt haben.

In Calderóns Auffassung ist Zurückhaltung ein Wesenszug der "discreción". In einem "Auto Sacramental" lässt er die allegorische Figur der "Discreción" über sich selbst aussagen:

Yo no he de salir de casa
ya escogí esta religión
para sepultar mi vida:
por eso soy Discreción.

2)

Die "discreción" ist eine Art Zentraltugend, die anderen Tugenden ihren vollen Wert verleiht:

Yo soy el Alma de todas
Las perfecciones, supuesto
que no hay virtud, que sin mí
logre su merecimiento,
pues no siendo virtud,
soy quien modera sus extremos
para que su elevación
subsista, siendo yo el medio

3)

=====

1) Hist.d.l. Lit.Nac.e.l. Edad de Oro, S.606

2) El gran teatro del mundo, Aguilar, S.212

3) No hay más fortuna que Dios, Aguilar, S.624

Aus den Comedias stammen die Beispiele:

Hermosísima Lisarda,
En cuya belleza, en cuya
Discrecion estan de mas
El ingenio y la hermosura
1)

¡Qué discreción! ¡Qué hermosura!
2)

Geist

Geist (ingenio) ist die dritte Grundtugend von Calderons Frau. Er ist nicht mit dem "esprit" der Franzosen identisch. Was darunter zu verstehen ist, hat Margraff in seiner Dissertation geklärt: Calderons Psychologie unterscheidet zwei Arten von Seelentätigkeiten, eine niedere, bestehend aus Gedächtnis (memoria), Verstand (entendimiento) und Wille (voluntad) und eine höhere, direkt von Gott inspirierte, die Gnade (gracia), Schönheit (hermosura), Geist (ingenio) und Wissen (ciencia) umfasst. 3) Über den "ingenio" schreibt Margraff: "Unter den höheren Geistesvermögen ragt besonders der 'ingenio' hervor. Er ist jene Erleuchtung, die uns in den Sakramenten mit der Gnade verliehen wird, die unserer Seele die Orientation nach dem Himmelschen gibt, und in deren Lichte uns die irdischen Genüsse und Freuden in ihrem wahren Werte für die Ewigkeit erscheinen." 4)

Im Lob der Frau wird meist auch der Geist erwähnt:

Le dió igual naturaleza
El ingenio y la belleza.
5)

...una dama que el cielo
Dotó de todas las partes,
De sangre, hacienda é ingenio
6)

-
- 1) Peor está que estaba, I, 4 - I, 93, c
2) Para vencer á Amor querer vencerle, II, 14 - III, 177, a; Eb
Mejor está que estaba, II, 2 - I, 232, a
El alcalde de Zalamea, I, 15 - III, 72, b
Gustos y disgustos son no mas que imaginacion, II, 12 - II
3) S. 68, ff.
4) S. 69
5) Lances de amor y fortuna, I, 10 - I, 41, a
6) La niña de Gómez Arias, I, 14 - IV, 29, a; Weitere Beispiele
El alcalde de sí mismo, I, 3 - II, 512, a
El secreto á voces, I, 2 - I, 411, b
El monstruo de los jardines, II, 9 - IV, 224, b

Vernunft und Verstand

"Cordura" und "entendimiento" sind zwei intellektuelle Fähigkeiten, denen der Dichter grosse Bedeutung beimisst:

Cordura:

.....testigo
De su extremada cultura
Sea, con aplauso justo,
En las burlas el buen gusto,
En las véras la cordura;
1)
Qué cuerda, qué generosa!
2)

Entendimiento:

Que ya sé, Gonzalo, que es
Bizarra, entendida y bella
3)
Vuestra cordura, señora,
Vuestro gran entendimiento
4)

Der Verstand einer Frau kann sogar einen Mangel an Schönheit ausgleichen:

Yo culpé toda mi vida
A quien fea enamoró
Mas ya le disculpo yo,
Si la fea es entendida.
5)

Anmut

Unter den Frauentugenden darf die Anmut (gracia, garbo, donaire) nicht fehlen:

¿Hasta hoy en carta de dote,
Eugenia, ha capitulado
La gracia?
6)

Una y mil veces miramos,
Que no logra una belleza
Siempre el no sé qué del garbo
7)

En lo que cuenta, el donaire;
8)

- =====
- 1) ¿Cuál es mayor perfeccion? I,1 - I, 70,b
 - 2) Lances de amor y fortuna, I, 10 - I,41,a; Weitere Beispiele:
Saber del mal y del bien, II,8 - I,28,a
A secreto agravio secreta venganza, I,3 - I, 596,c
 - 3) Primero soy yo, II,9 - IV,10,b
 - 4) No hay cosa como callar, III,24 - I,571,a; Ebenso:
Mañanas de abril y mayo, I,3 - II, 278,a
El alcalde de Zalamea, I,15 - III,72,b
 - 5) Gustos y disgustos son no mas que imaginacion, III,1 - III,14,c
 - 6) Guárdate del agua mansa, I,12 - II, 383,a
 - 7) Agradecer y no amar, II,1 - II,602,b
 - 8) ¿Cuál es mayor perfeccion? I,2 - I,70,b; Ebenso:
El galan fantasma, I,1 - I, 291,a

Bizarra: Que ya sé, Gonzalo, que es Bizarra, entendida y bella

Ella salió tan hermosa,
Tan bizarra y tan compuesta

Gallarda:Irene, mi gallarda hermana 3)
.....la ilustre Lisarda,
Rica, noble, bellfssima, gallarda 4)

Eine weitere Eigenschaft der vollkommenen Frau ist Gut-
herzigkeit:

Cualquier mujer es piadosa 5)
Que piadosamente bella
Se compadeci6 Estatira 6)

Liebe entsteht bei Calderón immer zwischen Menschen gleichen Standes. Der Caballero liebt eine Dame, der Diener eine Dienerin. Manchmal wird im Gespräch über Liebe besonders darauf hingewiesen:

¿Casarás con ella, si es
tu igual?
7)
.....iguales
en sangre
8)

- 1) Primero soy yo, II,9 - IV,10,b
- 2) Los hijos de la fortuna, II,1 - III,94,c; Ebenso:
Los empeños de un acaso, I, 15 - II,199,b
- 3) La hija del aire, la parte, I,15 - III,24,c
- 4) Peor está que estaba, I,5 - I,94,c; Ebenso:
La Gran Cenobia, I,3 - I, 189,a
Mejor está que estaba, I,3 - I, 226,c
- 5) El escondido y la tapada, III,1 - I,473,b
- 6) Darlo todo y no dar nada, II,1 - III,144,c; Ebenso:
Lances de amor y fortuna, I,10 - I,41,a
Mejor está que estaba, II,6 - I,233,b
- 7) La fiera, el rayo y la piedra, III - II,508,c
- 8) Lances de amor y fortuna, I,2 - I,36,b; Ebenso:
Dar tiempo al tiempo, I,22 - III,512,a

Zwei Eigenschaftswörter, die auf den Adel der Dame hinweisen,
sind "noble" und "principal":

Con la mas noble, mas rica,
Mas virtuosa y mas cuerda

1)

...principales mujeres...

2)

Es que una mujer, por ser
Principal

3)

- =====
- 1) A secreto agravio secreta venganza, I,3 - I,596,c
 - 2) El mayor monstruo los celos, II, 17 - I,493,a
 - 3) Mañana será otro día, II,6 - I, 530,b; Weitere Beispiele:
A secreto agravio secreta venganza, II,10 - I,602,c
La señora y la criada, II,20 - II,40,b
Un castigo en tres venganzas, I,8 - III,381,a
Bien vengas, mai,si vienes solo, III,1 - IV,321,c

b) D e r M a n n

Von einem Kult der Verehrung wie bei der Frau kann beim geliebten Mann nicht die Rede sein, schon weil im allgemeinen der Mann als der Werbende auftritt, und der Frau die Rolle des gepriesenen, gefeierten und verehrten Teils zufällt. Dennoch wissen auch die Frauen einige liebenswerte Eigenschaften des Mannes zu nennen. Bei Corneille steht wieder der Sammelbegriff "mérite" stellvertretend für die Einzeltugenden Schönheit, Jugend, Höflichkeit. 1) Bei Calderón ist selten von der Schönheit des Mannes die Rede, besagt doch ein spanisches Sprichwort: "El hombre y el oso, cuanto más feo, más hermoso." Eher wird die Jugend des Mannes geschätzt, ebenso seine Höflichkeit, "discreción", Geist, Verstand, Mut, Tapferkeit, edles Blut.

Schönheit

Beispiele, in denen von der äusseren Erscheinung des Mannes die Rede ist, sind nicht häufig:

¡Qué rara
Belleza! Qué airosos jóvenes!
2)

Bellísimo Narciso
3)

Jugend

In einer Zeit, in der viele junge Mädchen durch ihre Eltern mit oft schon betagten Männern verheiratet werden, 4) muss die Jugend zu den begehrenswerten Eigenschaften des idealen Liebhabers gehören. Tatsächlich fehlen die Belege nicht:

El rey Don Alfonso, joven
Tan galán y tan brioso,
5)

Celio
De Ródas tan galán joven;
6)

1) Vgl. Nadal, S.289

2) Los hijos de la fortuna, III,3 - III,104,c

3) Eco y Narciso, II - II,586,a

4) Darüber weiter unten

5) Saber del mal y del bien, I,1 - I,20,a

6) Los tres afectos de amor, I,10 - III,338,c

"Galán"

Der galante Hofmann ist das Ideal des Liebhabers der Zeit Calderons. Das adjektiv "galán" erscheint deshalb auch häufig in der Beschreibung des Geliebten:

¡Qué generoso mancebo!
¡Qué galan, y que entendido!
Firme galan, tierno amante

1)
2)

"Discreción"

Ebenso wie an der Frau wird auch am Mann die Tugend der "discreción" geliebt:

.....el pastor
Mas discreto y entendido
que tiene toda la Arcadia
Y si es que es rlvio de Acaya,
Como dicen, tan discreto

3)
4)

Geist

Auch der "ingenio" ist eine männliche Tugend:

vuestro ingenio en todas cuantas
buenas letras hay, atrae
Tu ingenio y belleza nubiesen
sanádome el albedría

5)
6)

Vernunft und verstand

Die intellektuellen Fähigkeiten fehlen nicht im Bild des idealen Liebhabers:

Querdo eres, adios, vicente
galan, valiente, entendido
Y cortesano

7)

8)

- =====
- 1) Los hijos de la fortuna, 1,26 - III,94,a
 - 2) Lances de amor y fortuna, 1,2 - 1, 36,b; Ebenso:
Gustos y disgustos son no mas que imaginacion, 1,10 - III,5,a
El encanto sin encanto, III,1 - III,128,a
Los tres afectos de amor, 1,10 - III,338,c
 - 3) Eco y Narciso, II - II,583,c
 - 4) Los tres afectos de amor, 1,10 - III,338,c; Ebenso:
Mejor está que estaba, 1,15 - 1,230,a
Eco y Narciso, II - II,583,a
Darlo todo y no dar nada, III,3 - III,155,a
 - 5) Para vencer á amor querer vencerle, 1,5 - III,166,b
 - 6) El monstruo de los jardines, III,1 - IV,227,b
 - 7) Gustos y disgustos son no mas que imaginacion, II,11 - III,11,t
 - 8) El encanto sin encanto, III,1 - III,128,a; Ebenso:
Eco y Narciso, II - II,583,c
Los hijos de la fortuna, 1,26 - III,94,a
Los tres afectos de amor, 1,10 - III,338,c

"Bizarro, gallardo"

Wie die Frau, so wird auch der Mann als "bizarro" und "gallardo" geschildert:

....gallardo jóven

1)

Florante altivo y bizarro

2)

Mut und Tapferkeit

Mut und Tapferkeit sind weitere Attribute des Geliebten:

tan galan y tan brioso

3)

.....Un zagal

El mas valiente que ha habido

En toda la Arcadia.

4)

Edle Abstammung

Endlich ist adeliges Blut die Voraussetzung dafür, von einer Dame geliebt zu werden:

Decidle que es caballero

En sangre á los dos igual,

Noble, ilustre y principal

5)

...lo ilustre de su sangre

6)

=====

- 1) La hija del aire la parte, I,18 - III,28,c
- 2) El encanto sin encanto, III,21 - III,135,c; Ebenso:
Darlo todo y no dar nada, I,11 - III, 141,c
El monstruo de los jardines, I,13 - IV,218,b
- 3) Saber del mal y del bien, I,1 - I,20,a
- 4) Eco y Narciso, II - II,583,c; Ebenso:
La banda y la flor, I,8 - II,155,b
Con quien vengo, I,1 - II,233,c
Gustos y disgustos son no mas que imaginacion, I,10 - III,4,c
El encanto sin encanto, II,1 - III,128,a
- 5) Dar tiempo al tiempo, I,22 - III,512,c
- 6) El galan fantasma, I,1 - I,291,b; Ebenso:
Para vencer á amor querer vencerle, I,5 - III,166,b

c) Die Liebe

Aus der vielzahl der vergleiche, die der Dichter für die Liebe findet, und von denen im zweiten Teil dieses Kapitels noch ausführlicher gehandelt werden wird, sollen zunächst die am häufigsten gebrauchten und traditionsreichsten erwähnt werden. Es sind dies der Topos vom Gott Amor in verschiedenen Ausschmückungen, die Topen vom "Liebeskrieg" und dem "Liebesgefängnis", die Metaphern "Liebesfessel", "Liebesjoch" und "Tyrann der Liebe", sowie die in Calderons Zeit beliebte "Liebesgeographie".

Gott Amor

Die Vorstellung der Liebe als Gottheit wird von Ovid dem Mittelalter vererbt und erfährt dort die für die höfische Liebe charakteristische Ausgestaltung als "Liebesreligion" 1). Auch bei Lope 2) und Calderón ist oft von Gott Amor die Rede:

¡Oh Amor! si te llaman dios,
¿Cómo de Dios desemejas
Tanto que los fingimientos,
Y no las verdades, premias?

3)

Gott Amor ist der Sohn der Venus und des Mars; seltener Sohn des Adonis:

Muchas veces oí que Amor vendado
Hijo de Marte y Vénus ha nacido;
Ahora lo creo, viendo que un soldado
De la guerra lisonjas ha traído.
Otros dicen que Adónis le ha engendrado

4)

Amors Pfeile lassen im Herzen der Menschen Liebe entstehen.

So bei Corneille 5), Racine:

Depuis près de six mois, honteux, désespéré,
Portant partout le trait dont je suis déchiré,

6)

Shakespeare: Then shall you know the wounds invisible
That love's keen arrows make

7)

- =====
- 1) Vgl. Lewis, S. 6 u. 18, ff. Ausführlicher darüber im zweiten Teil dieses Kapitels
 - 2) Vgl. Petrov, S. 24, f.
 - 3) El escondido y la tapada, I, 1 - I, 460, a; Weitere Beispiele:
Gustos y disgustos son no mas que imaginacion, II, 3 - III, 8, b/c
Saber del mal y del bien, II, 8 - I, 28, a
Amor, honor y poder, I, 14 - I, 371, a
La hija del aire, 1ª parte, II, 13 - III, 33, c
Los tres afectos de amor, I, 1 - III, 333, a
 - 4) Peor está que estaba, II, 5 - I, 99, a; Weitere Beispiele:
El sitio de Bredá, II, 15 - I, 120, a
Amor, honor y poder, II, 13 - I, 378, b
Darlo todo y no dar nada, I, 6 - III, 139, c
 - 5) Vgl. Crétin, S. 92
 - 6) Phèdre, II, 2
 - 7) As you like it, III, 5

Calderón: A fin de que todos hoy
Las flechas del Amor sientan 1)

Amor hat zwei Wurfspiesse, einen goldenen und einen bleiernen,
von denen der eine Liebe, der andere Abneigung erzeugt 2):

Amor en nuestras niñeces
(¡Oh falsa deidad mentida!)
Hirió nuestros corazones,
Aprovechando sus iras,
Con arpones diferentes,
Y con flechas distintas,
Que la de oro en mis entrañas,
Aspid de mas bella Libia,
Hizo el efecto que suele,
Al tiempo que (¡suerte esquivia!)
El plomo engendró en las tuyas
A pesar de mis porfías
Mil rigores y desdenes.

3)

Amor ist blind:

Shakespeare: Speed: If you love her, you cannot see her.
Valentine: Why?
Speed: Because Love is blind.

4)

Calderón:Quera mi fe
A manos de un ciego dios.

5)

Liebeskrieg

Der Topos vom Liebeskrieg, der sich schon in der höfischen Dichtung des Mittelalters grosser Beliebtheit erfreut 6), stammt gleichfalls aus der Antike. Das Bild erscheint auch bei Shakespeare 7), Corneille 8), und in der deutschen Barockdichtung 9). Aus Calderón stammen folgende Beispiele:

Que como es guerra civil
Amor nunca se desdena
De valearse del ardid.

10)

- =====
- 1) Fieras afemina Amor, Loa - II,531,b; weitere Beispiele:
La puente de Mantible, I,2 - I,206,a
Kejor está que estaba, III,1 - I,238,a
 - 2) Quelle sind die Metamorphosen des Ovid. Darüber Schmidt, S.156
 - 3) Para vencer á Amor querer vencerle, III,1 - III, 179,b;Ebenso:
El principe constante, I,11 - I,249,b
El laurel de Apolo, II,1 - II,603,c
El jardin de Falerina, I,2 - II,296,a
Las manos blancas no ofenden, II,17 - III,296,a
 - 4) The Two Gentlemen of Verona, II,1
 - 5) La banda y la flor, I,2 - II, 151,c; Ebenso:
Peor está que estaba, II,5 - I,99,a
Casa con dos puertas mala es de guardar, I,1 - I,129,b
La banda y la flor, I,8 - II,155,b
 - 6) Ausführlich darüber in der Diss. von Erika Kohler
 - 7) Spurgeon, S. 146
 - 8) Critin, S.90
 - 9) Pyritz, S.74
 - 10) El monstruo de los jardines, II.12 - IV.225 a

Señora, ya declarada
Contra tí de amor la guerra,
Ardides el campo encierra;
1)

Liebesgefängnis

Schon in der altprovenzalischen Dichtung taucht der
Topos vom Liebesgefängnis auf 2). Auch bei Corneille ist das
Bild häufig 3):

Je me fis prisonnier de tant d'aimables charmes
Auch unser Dichter folgt der Tradition: 4)

Mereció, sin merecerlo,
De prisionero de Marte,
Pasarme á ser prisionero
De Amor
5)

Que las prisiones de amor
No se rompen fácilmente.
6)

Liebesfessel

Das Bild der Liebesfessel ist ebenfalls nicht nur bei
Calderón zu finden. Es ist auch Corneille und Racine ge-
läufig:

Par ces indignités romps toi-même mes fers
7)

Vous ne prétendiez point m'arrêter dans vos fers
8)

Moi qui, contre l'amour fierement révolté
Aux fers de ses captifs ai longtemps insulté
9)

Bei Calderón heisst es:

...un firme amor, cuyos hierros
Asidos y eslabonados,
Del tiempo la sorda lima
Aun no ha de poder gastarlo.
10)

1) ~~336er del mal y del bien, II, 10 - I, 28, b; Ebenso:~~

Lances de amor y fortuna, I, 3 - I, 37, c

Darlo todo y no dar nada, III, 23 - III, 160, c

2) Stössel, S. 27 u. 65

3) Crétin, S. 96

4) Le menteur, I, 3

5) El jardín de Falerina, I, 3 - II, 297, c

6) La hija del aire, 1a parte, III, 16 - III, 42, c; Ebenso:

Darlo todo y no dar nada, III, 23 - III, 160, c

Fieras afemina amor, III - II, 52, c

Un castigo en tres venganzas, III, 9 - III, 392, a

7) Le menteur, II, 4

8) Andromaque, IV, 5

9) Phèdre, II, 2

10) El secreto á voces. I. 2 - I. 420, a

Liebesjoch

Auch die Metapher vom Liebesjoch findet sich in der deutschen Barockdichtung 1) und bei Racine:

Implacable ennemi des amoureuses lois,
Et d'un joug que Thésée a subi tant de fois?
2)

Calderón sagt:

¿A quién librarón, á quién
Del yugo del amor?

3)

Por mas que del cielo baje
El correspondido amor
A persuadirme suave
Su yugo

4)

Tyrann der Liebe

Wie beim deutschen Barockdichter Paul Fleming 5) und Corneille ist auch bei Calderón die Liebe ein grausamer Tyrann, der alle Lebewesen in seine Botmässigkeit zwingt:

L'amour use sur moi de trop de tyrannie
6)

¿Es amor mas que una ciega
Tiranía, á quien yo doy
Las armas con que me venza?

7)

Libre tambien del tirano
Imperio de amor me hallaba

8)

Liebesgeographie

Die Liebe ist zur Zeit Calderons ein Lieblingsthema der Konversation geistreicher Zirkel. Hier entsteht auch die "Liebesgeographie", das heisst die Darstellung der Liebe in ihren verschiedenen Ausserungsformen in Form einer Landkarte. Das bekannteste Beispiel ist wohl die "carte de Tendre" der

=====

1) Vgl. Pyritz, S. 140

2) Phèdre, I,1

3) Lances de amor y fortuna, I,8 - I,40,a

4) La fiera, el rayo y la piedra, III - II,504,b

5) Pyritz, S. 139

6) La Galerie du Palais, I,9

7) Fieras afemina Amor, I - II,535,a

8) ¿Cuál es mayor perfeccion, II,5 - I,7',c; Ebenso:

El secreto á voces, II,14 - I,423,b

La devocion de la cruz, I,10 - I,62,a

Primero soy yo, II,13 - IV,13,a

Madeleine de Scudéry. Calderón vergleicht die Liebe mit einem Meer, auf dem der Liebende gleich einem Schiff dahinzieht, die Segel mit Hoffnung geschwellt, unterwegs nach dem ersehnten Hafen der Ehe in die Stürme der Eifersucht gerät usw.:

Viento en popa, del amor
Corrí los inciertos mares,
Hasta que el viento mudado
Levantaron huracanes
De una tormenta de celos,
Montes de dificultades.

1)

Viento en popa nuestro amor
Navegaba hermosos mares
De rayos y de matices,
Quieto el golfo y manso el aire.
¿Quién duda, quién, que han de ser
Los celos los huracanes
Que la tormenta despierten,
Que la marea levanten?

2)

- =====
- 1) Casa con dos puertas mala es de guardar, I,4 - I,131,b
2) El galán fantasma, I,1 - I,291,b; weitere Beispiele:
El maestro de danzar, I,1 - II,77,b
La banda y la flor, II,2 - II,164,c
Darlo todo y no dar nada, III,18 - III,159,b
Basta callar, I,10 - III,260,c

e) Der Schauplatz der Liebeshandlung

Ein lyrischer Zug der Liebesbekundung wird spürbar, wenn sich die Liebenden an die Natur wenden und sie zum Zeugen ihrer Freuden oder ihres Liebesleids anrufen 1). Die Einbeziehung der Natur verdientet sich zuweilen zur Personifikation, etwa wenn das Liebesgespräch sich an Nacht und Garten als Vermittler und Mitwisser der Liebe wendet, oder Sterne und Blumen als Zeugen der Liebe angerufen werden.

Nacht und Garten

Bei Shakespeare und in den frühen Dramen Corneilles finden sich Stellen, die an die Anrufung der Natur in Calderons Liebes-szenen erinnern:

Shakespeare: How sweet the moonlight sleeps upon this bank!
Here will we sit, and let the sounds of music
Creep in our ears: soft stillness and the night
Become the touches of sweet harmony.

2)

Sweet, good-night!
This bud of love, by summer's ripening breath,
May prove a beauteous flower when next we meet.

3)

Corneille: Chers confidentes de mes désirs,
Beaux lieux, secrets témoins de mon inquiétude
Ce n'est plus avec des soupirs
Que je viens abuser de votre solitude;

4)

Calderón: ese jardín
Que cae sobre el mar,.....
.....él solo sea testigo
Del afecto á que me obligo.

5)

Cómplice á la noche hice
De hurtos de amor agradables,
Y cómplice hice á un jardín;

6)

- =====
- 1) Auch Hoffmann findet eine "ausgesprochen lyrische Formung" der Liebes-szenen des englischen Renaissancetheaters, deren Vorbild er in der Lyrik der Antike und der Renaissance erblickt. (S. 146)
 - 2) The Merchant of Venice, V,1
 - 3) Romeo and Juliet, II,2
 - 4) La veuve, III,8
 - 5) El mayor encanto amor, II,8 - I,399,a
 - 6) El galán fantasma, II,13 - I,291,b ; Weitere Beispiele:
Casa con dos puertas mala es de guardar, I,4 - I,131,b
La banda y la flor, II,15 - II,161,a
El alcaide de sí mismo, I,10 - II,515,b
Gustos y disgustos son no mas que imaginacion, II,12 - III,11,
El hijo del sol, II - IV,190,c

Sterne und Blumen

Ebenso wie Nacht und Garten bezeichnet Calderón auch
Sterne und Blumen als Zeugen des Liebesgesprächs:

.....estrellas y flores
Siempre en amorosas paces,
Enlazadas unas de otras
Eran terceras de amantes.

1)

Siendo jazmines y murtas
De un jardín verdes testigos
De mis temores y dudas;

2)

Claras luces, rosas bellas
Que en variados resplandores
Unas sois del cielo flores,
Y otras sois del campo estrellas:
Pues en vosotras y en ellas
Afectos de amor se ven.

3)

- =====
- 1) Casa con dos puertas mala es de guardar, I, 4 - I,161,b
 - 2) Peor está que estaba, I,4 - I,94,a
 - 3) Para vencer á Amor querer vencerle, I,1 - III,165,a; Ebensó:
Peor está que estaba, III,3 - I,104,a
Con quien vengo, vengo, II,9 - II,242,c

II. Wesen und Wirkung der Liebe

Nachdem im ersten Teil dieses Kapitels das dichterische Motiv der Liebe neben den wichtigsten Begleitthemen der Liebesausprache auf allgemeine Stilausdrucksformen untersucht wurde, soll der zweite Teil einer eingehenderen Würdigung ihres Wesens und ihrer Wirkung vorbehalten sein. Ausgangspunkt der Betrachtung ist wieder die stilistische Gestaltung. Gleichzeitig werden auch wieder Vergleiche mit anderen Schriftstellern der gleichen Zeit oder früherer Epochen angestellt.

Schon in den vorhergehenden Seiten ergab die Gegenüberstellung einige Analogien zu Calderons Zeitgenossen, der Antike oder der Dichtung des Minnesangs. Nicht selten erschienen Metaphern, die bereits den Troubadours geläufig sind. So der Vergleich der Frau mit der Sonne, der Morgenröte, der Blume, mit einer Gottheit, mit einem Kompass und die Topen vom Gott Amor, dem Liebeskrieg und dem Liebesgefängnis. 1) Auch das Frauenbild Calderons erinnert an die Schönheitsbeschreibung der Minnesänger. Endlich ist die Rolle der Augen und die Auffassung der Schönheit als Ursache der Liebe die gleiche wie in der höfischen Liebe. Die Beziehung ist aber noch enger, wie der folgende Abschnitt deutlich machen soll: Auch andere Aspekte der sprachlichen Liebesdarstellung unseres Dichters atmen noch spürbar den Geist des Minnesangs. Es sind dies: Die Religion der Liebe, die Demut des Liebhabers, die Liebe als Schicksal, vernunftgeborene Liebe, Liebe als Widersacher der Vernunft, Liebe als Quelle der Tugenden, Liebe als Ursache des Leids, Antithetik der Liebesbekundung, Liebe als beglücktes Leiden und die Auffassung von Begehren und Besitz der Geliebten, abgesehen von der Rolle, die der Ehe dabei zukommt.

=====

- 1) Wahrscheinlich liessen sich die Analogien noch vermehren, wofür eine umfangreiche Sonderuntersuchung der Topik der Liebe bei Calderón ergiebig wäre, die aber ausserhalb der Zielsetzung dieser Arbeit liegt.

a) Die Religion der Liebe

Petrov bemerkt in seiner 1901 erschienenen Arbeit über die Liebe bei Lope de Vega einen Liebeskult, der nach seiner Ansicht mit der katholischen Religion eines Spaniers des 17. Jahrhunderts nicht gut vereinbar ist. Er schreibt: "En Lope se encuentran interpelaciones al amor que, a mi modo de ver, no podían esperarse de un católico español del siglo XVII. Los medios expresivos tomados de la antigüedad clásica que emplea están mucho más cerca del Renacimiento. No se trata únicamente de retórica, sino más bien de un símbolo detrás del cual se esconde un sentimiento escondido, una 'Weltanschauung' que no concuerda con las circunstancias específicas del medio en que se desenvuelve que apenas si se hacen sentir en este punto. Poco a poco iremos viendo cuan escasos son en el 'ars amandi' de Lope motivos de amor tradicional cristiana. Sus comedias están llenas de profana jocundidad. Se reza al Amor, se le pide, se le prometen ofrendas, se le sacrifica y se quema incienso delante de su altar." 1). In dieser Weltanschauung der "Liebesreligion" haben spätere Arbeiten über die blosse Nachahmung der Antike hinaus einen Wesenszug der höfischen Liebe nachgewiesen: Die Troubadours übernehmen die Formen religiöser Verehrung in die Liebesdichtung und steigern sich in eine Vergötterung der Frau und der Liebe hinein, die sie in offenen Gegensatz zur Kirche geraten lässt. 2) Green hat das Fortleben dieses Kultes in den Dichtungen von Quevedo gezeigt. 3)

Was unseren Dichter anlangt, so legen schon die bereits erwähnten Topen von Gott Amor und der Frau als Gottheit die Vermutung nahe, dass die Tradition auch bei ihm noch nicht gänzlich in Vergessenheit geraten ist. Tatsächlich beteuern Calderons Liebhaber unentwegt die Anbetung und abgöttische Verehrung, die sie ihren Damen darbringen. Corneille und Shakespeare liefern Parallelbeispiele.

=====

1) S.25

2) Ausführlich darüber bei Lewis passim u. bes. S.18; ferner Green, Courtly Love in the Spanish Cancionero, S.249, ff.

3) Green, Courtly Love in Quevedo, S.55, ff.

Die Anbetung der Geliebten ist bei Corneille nicht selten und ist bis auf den heutigen Tag noch nicht aus dem französischen Sprachgebrauch verschwunden:

...j'adore tes yeux, tout cruels qu'ils me sont;
 J'aime donc Massinisse, et je prétends qu'il m'aime¹⁾
 Je l'adore, et je veux qu'il m'adore de même²⁾

Calderons Liebhaber begnügen sich nicht, die Dame selbst anzubeten. Die gleiche Verehrung wird dem Fenster und der Türschwelle der Geliebten zuteil:

Hablar esta noche puedo
 Con la hermosura que adoro.³⁾
 Di que estoy
 Adorando estos umbrales.⁴⁾
 Que podré adorar las rejas
 De Lisarda alguna noche,⁵⁾

"Idolatrar" ist Ausdruck der gleichen abgöttischen Verehrung. Von Shakespeare stammt folgendes Beispiel:

Do not swear at all;
 Or, if thou wilt, swear by thy gracious self,
 Which is the god of my idolatry,
 And I'll believe thee.⁶⁾

Calderón sagt:

Solo á idolatrar sus rejas
 Todas las noches venía.⁷⁾
 Cielo de aquella hermosura,
 Que ya sabrás que idolatro.⁸⁾

- =====
- 1) La Galerie du Palais, II,8
 - 2) Sophonisbe, II,1
 - 3) El secreto á voces, I,8 - I,415,a
 - 4) Peor está que estaba, III,1 - I,103,c
 - 5) El escondido y la tapada, I,1 - I,460,b; Weitere Beispiele:
 La hija del aire, la parte, III,4 - III,37,c
 Darlo todo y no dar nada, II,22 - III,152,a
 El monstruo de los jardines, II,1 - IV,221,b
 Eco y Narciso, II - II,585,a
 - 6) Romeo and Juliet, II,2
 - 7) Los hijos de la fortuna, II,6 - III,97,b;
 - 8) El encanto sin encanto, III,18 - III,134,c; Weitere Beispiele:
 El secreto á voces, III,2 - I,428,a
 El escondido y la tapada, I,1 - I,459,c
 Para vencer á amor querer vencerle, I,6 - III,167,a
 Los tres afectos de amor, II,5 - III,344,a
 El monstruo de los jardines, III,7 - IV,229,b

Obgleich Calderón an einer Stelle des "Alcalde de Zalamea" verkündet:

...el alma solo es de Dios,

1)

weihen seine Galane Leben und Seele unbedenklich dem Dienste der Geliebten. Auch Corneille ist diese Wendung der Galanterie geläufig:

Je n'ai point consulté pour vous donner mon âme

2)

Calderón:

Ahora, señora, mil veces
Dejad que á las plantas vuestras
Ponga primero la vida,
Que os debo, y luego con ella
El alma

3)

La víctima de una vida
Con vida y almo os ofrezco

4)

b) Demut des Liebhabers

Das Verhalten des Liebhabers in der Troubadourichtung ist durch seine Demut gegenüber der Dame gekennzeichnet. Dieses Verhältnis erklärt Lewis als eine Übertragung der Beziehung von Lehensherrn und Vasall, in deren Form die romantische Leidenschaft gegossen worden sei.⁵⁾ Die Dame wird zum Lehensherrn ihres Ritters, ihr zu dienen sein höchstes Glück.⁶⁾ Die gleiche Ergebenheit des Liebhabers läßt sich noch im Quijote ⁷⁾ und bei Quevedo ⁸⁾ feststellen.

Auch für die Liebeshaltung der Galane Calderons ist der Minnedienst, die freudige Hingabe an den Dienst

1) El alcalde de Zalamea, I, 18 - III, 73, b

2) La Galerie du Palais, II, 1

3) ¿Cuál es mayor perfección? II, 22 - I, 83, b

4) Los tres afectos de amor, I, 13 - III, 340, a; Ebenso:
El postrer duelo de España, II, 25 - IV, 140, c

5) S. 12

6) Ausführlich berichten über das Verhalten des Liebhabers
Jeanroy, 2. Bd., S. 102, ff. und Pettet, S. 18, ff.

7) Vgl. die Arbeit von Filgueira, S. 496, ff.

8) Green, Courtly Love in Quevedo, S. 49, ff.

der Frau kennzeichnend. Ebensooft wie "Ich liebe eine Dame" bekennen sie "Ich diene einer Dame". Sie bezeichnen sich als Statue, die vor dem Haus der Dame wartet, bis sie selbst hervortritt, als Sonnenblume, die sich nach dem Licht der Geliebten wendet, als Schmetterling, der um die Angebetete herumflattert. Sie ergeben sich der Schönheit der Herrin, weihen ihr Leben und Seele, küssen ihre Hand, werfen sich ihr zu Füßen, küssen die Erde, auf der sie steht, schwören, sie werden sie auch im Tode noch anbeten, preisen sich glücklich, für die Geliebte den Tod zu erleiden.

"Yo sirvo á una dama" ist eine der häufigsten Formen der Liebesbekundung, die in der entsprechenden Form auch dem französischen Theater nicht fremd ist:

Ainsi tu fus épris de celle que tu sers?
1)

Calderons Galane gestehen:

Yo sirvo á una dama, ella
Sabe que la sirvo
2)

Yo tengo
Una dama,.....
A quien sirvo y galanteo
Para casarme
3)

...os digo que la serví
Feliz y dichoso amante
4)

...el Conde.....
Firme galan, tierno amante
la sirvió.
5)

- =====
- 1) Corneille, la galerie du Palais, I, 8
 - 2) El encanto sin encanto, I, 5 - III, 112, c
 - 3) No siempre lo peor es cierto, I, 4 - II, 463, b
 - 4) Casa con dos puertas mala es de guardar, I, 4 - I, 131, o
 - 5) Lances de amor y fortuna, I, 2 - I, 36, b; weitere Beispiele:
Saber del mal y del bien, II, 10 - I, 28, b
El secreto á voces, I, 7 - I, 414, b
El jardin de Falerina, I, 2 - II, 297, a
El monstruo de los jardines, III, 1 - IV, 221, b

Der Liebende bezeichnet sich selbst als eine Statue, die vor dem Haus der Dame wartet, bis sie daraus hervortritt:

Viva estatua seré de sus cristales
1)

Der Topos vom Liebhaber als Sonnenblume, die sich dem Licht der Dame zukehrt, ist schon in der altprovenzalischen Lyrik belegt 2) Der Vergleich taucht auch im klassischen Theater Frankreichs auf:

"Et comme les naturalistes remarquent que la fleur nommée héliotrope tourne sans cesse vers cet astre du jour, aussi mon cœur dores-en-avant tournera-t-il toujours vers les astres resplendissants de vos yeux adorables, ainsi que vers son pôle unique." 3)

Calderons Liebhaber sagen:

A tantas luces atento,
Seré girasol humano.
4)

.....necho
Humano girasol, sigo
Los siempre lucientes rayos
De tus dos soles divinos
5)

Manchmal vergleicht Calderón den Liebhaber mit einem Schmetterling, der das Feuer seiner Dame umflattert. Auch dieses Bild wird schon in der altprovenzalischen Dichtung verwendet. 6)

Pues como la mariposa
Que halagüenamente hace
Tornos á su muerte, cuando
Sobre la llama flamante
Las alas de vidrio mueve
7)

.....porque de sus rayos
Mariposa mi albedrío,
8)

- =====
- 1) Mejor está que estaba, II,7 - I,234,a; Weitere Beispiele:
El Conde Lucanor, II,14 - III,430,a
Dar tiempo al tiempo, I,23 - III,513,a
- 2) Stössel, S.60
- 3) Molière, Malade imaginaire, II,5
- 4) El secreto á voces, I,7 - I,414,b
- 5) Darlo todo y no dar nada, III,7 - III,156,c; Ebenso:
Peor está que estaba, I,4
Casa con dos puertas mala es de guardar, I,1 - I,129,a
Dar tiempo al tiempo, I,23 - III,513,a
- 6) Stössel, S.60; Jeanroy, 2.Ed., S. 109
- 7) Casa con dos puertas mala es de guardar, I,4 - I,130,c;
- 8) Mañanas de abril y mayo, I,10 - II,202,c; Ebenso:
Lances de amor y fortuna, I,8 - I,39,c
La senora y la criada, I,5 - II,20,b
La cisma de Inglaterra, I,4 - II,217,b

Der Liebende "ergibt" sich der Schönheit der Dame. Hier haben wir wieder eine Ausserung des alten Topos vom Liebeskrieg von uns:

.....rendido á su belleza,
Confieso que la di el alma
1)

.....nadie
Supo adorar mas rendido,
Supo querer mas constante;
2)

Er küsst der Dame die Hand:

Shakespeare: I kiss these fingers for eternal peace
3)

Calderón: Dadme á besar vuestra mano
4)

Er wirft sich ihr zu Füßen:

Corneille: ...à vos pieds mon coeur sacrifié
5)

Calderón:á tus piés postrado
Estoy...
6)

A vuestras plantas, señora,
7)

Er küsst die Erde, auf der sie steht:

Mil veces humilde beso
La tierra que pisas
8)

Aun no merezco besar
La tierra que pisas.
9)

Er schwört, er werde sie auch im Tode noch anbeten:

Muerto
Tengo de estarte adorando;
10)

- =====
- 1) ¿Cuál es mayor perfeccion? II,16 - I,81,b
 - 2) Para vencer á amor, querer vencerle, I,2 - III,16b,b; ebenso: Jances de amor y fortuna, II,4 - I,42,c
El secreto á voces, III,24 - I,422,c
 - 3) Henry VI, Pt.1,v,3
 - 4) La vida es sueño, II,2 - I,8,b; ebenso: Fieras alémina amor, I - II,530,a
El monstruo de los jardines, II,2 - IV,224,a
 - 5) Le menteur, V,6
 - 6) Saber del mal y del bien, II,12 - I,22,a
 - 7) Darlo todo y no dar nada, II,19 - III,121,b; ebenso: Para vencer á amor, querer vencerle, II,16 - III,177,c
Los tres afectos de amor, I, 9 - III,236,b
 - 8) El secreto á voces, I,4 - I,412,c
 - 9) El alcaide de sí mismo, II,7 - II,219,a
 - 10) La naja del aire, le parte, II,7 - III,40,a

En mi pasión
Testigo sea el morir

1)

Vor den Augen der Geliebten den Tod zu erleiden, macht den Liebhaber glücklich:

Corneille:Oui, madame, c'est moi
Qui veut vivre et mourir sous votre seule loi

2)

Calderón: Que muera contento, donde
Lisarda hermosa lo vea.

3)

c) Liebe als Schicksal

Das Zusammenführen der Liebenden durch das Schicksal ist nach Otis H. Green ein wesentliches Element der hofischen Liebe, das auch bei Quevedo noch eine Rolle spielt. 4) Im "Amadís" waren der Held und Oriana von Anfang an für einander bestimmt: "a él y no a otro era dado de amar persona tan señalada en el mundo." 5) Bei den Dichtern des 15. Jahrhunderts ist der Einfluss der Sterne, der Natur und des Schicksals auf die Liebe bedeutend. 6) Auch in der Liedsprache von Calderóns Helden steht die Liebe häufig unter einem "Stern" oder "Unstern". Man vergleiche damit Shakespeare:

....your marriage comes bei destiny

7)

und Corneille: Vous que j'entretins hier dedans les Tuileries
Que je fis aussitôt maîtresse de mon sort

8)

Calderóns Liebhaber erklären:

El amor es una estrella
Que influye dicho á rigor

9)

Culpad á sola mi estrella
Pues que solamente es ella
La que me enseñó á querer

10)

- =====
- 1) Los tres afectos de amor, II, 5 - III, 344, a
 - 2) Le menteur, III, 5
 - 3) El escondido y la tapada, I, 1 - I, 459, c -
Mejor está que estaba, I, 18 - I, 231, a
 - 4) Green, Courtly Love in Quevedo, S. 52, f.
 - 5) Zitat bei Green, a. a. O., S. 52
 - 6) Green, Courtly Love in the Spanish Cancionero, S. 292
 - 7) All's well that ends well, I, 3
 - 8) Le menteur, V, 6
 - 9) El secreto á voces, I, 6 - I, 413, c
 - 10) El castillo de Lindabridis, III, 1 - II, 269, a; Ebenso:
El mayor monstruo los celos, II, 10 - I, 491, a
Darlo todo y no dar nada, II, 22 - III, 152, a
Las armas de la hermosura, I, 1 - III, 187, a
El monstruo de los jardines, III - IV, 227, b

d) Vernunftgeborene Liebe

In der Darstellung der Minnesänger tritt die Liebe manchmal als das Kind der Vernunft auf 1). Im 15. Jahrhundert schreibt zum Beispiel Juan Álvarez Gato:

Esta que virtud sarrea,
que robó mi corazón,
pues en ella bien senplea,
por ella mi mote sea
Sojuzgado por razón

2)

Nicht selten weist auch Calderón darauf hin, dass Liebe und Vernunft zusammengehören:

.....no se apartan jamas
Entendimiento y amor.

3)

Porque no puede ninguno
Amar sin entendimiento.

4)

.....quien
Ama sin entendimiento,
Sonar hace el instrumento
Pero no que suene bien.

5)

In Verfolgung des Gedankens erscheint die Liebe als Grammatik mit festen Regeln, als Universität, als Staatswesen und als Philosophie:

Si en gramática de amor
Saber distinguir es fuerza
Que no es la persona que hace
La que padece.

6)

De obligada pasé á agradecida,
Luego de agradecida á apasionada;
Que en la universidad de enamorados
Dignidades de amor se dan por grados.

7)

1) Vgl. die beiden Arbeiten von Green, PMLA 64, S.291, ff. und Courtly Love in Quevedo, S.40, f.

2) Zitat bei Green, PMLA 64, S.293

3) Con quien vengo, vengo, I, 11 - II, 239, a

4) La sibila del Oriente, III, 1 - IV, 209, a

5) Con quien vengo, vengo, I, 11 - II, 239, b

6) Auristela y Lisidante, II, 5 - III, 637, a; Ebenso:

Gustos y disgustos son no mas que imaginacion, II, 5 - III, 9, a

El José de las mujeres, III, 11 - III, 374, a

7) El médico de su honra, I, 14 - I, 351, b

En la grande monarquía
De amor,.....

1)

Es muy filósofo amor:
La soledad le recrea.

2)

e) Liebe als Widersacher der
Vernunft

Nicht immer wird die Liebe von vernünftiger Überlegung geboren. In der Auffassung der Troubadours ist die Liebe auch eine irrationale Kraft, die sich den Verstand untertänig macht, wofern sie ihm nicht selbst unterliegt. Diese Meinung spricht aus den Bekenntnissen der spanischen Dichter des 15. Jahrhunderts der "Cárcel de Amor" des Diego de San Pedro 4), aus Lopes Dramen und der Lyrik Quevedos 6). Auch andere Schriftsteller der Zeit Calderons vertreten den gleichen Standpunkt:

Corneille: La raison et l'amour sont ennemis jurés.

7)

.....âme;
Lais celle d'un amant n'est pas comme une autre
Il ne voit, il n'entend, il ne croit que sa flamme;
Du plus puissant remède il se fait un poison,
Et la raison pour lui n'est pas toujours raison.

Molière: Mais la raison n'est pas ce qui règle l'amour.

8)

Shakespeare: If the balance of our lives had not one scale
of reason to poise another of sensuality, the
blood and baseness of our natures would conduct
us to most preposterous conclusions. But we have
reason to cool our raging motions, our carnal
stings, our unbittered lusts...

9)

10)

- =====
- 1) Dar tiempo al tiempo, I,23 - III,513,a
 - 2) Saber del mal y del bien, II,9 - I,28,b; Ebenso:
La niña de Gómez Arias, I,6 - IV,25,a
 - 3) Green, Courtly Love in the Spanish Cancionero, S.293,ff.
 - 4) Wardropper, El mundo sentimental de la Cárcel de Amor, S.174,ff
 - 5) Petrov, S.27
 - 6) Green, Courtly Love in Quevedo, S. 41 u. 53,ff.
 - 7) La veuve, II,3
 - 8) Tite et Bérénice, I,3
 - 9) Le misanthrope, I,1
 - 10) Otnello, I,3

Calderón: Razon, razon, ¿hasta cuándo
El amor te ha de vencer?

1)

¿quien
Ignora que es el amor
Una pasión tan cruel,
Que tirana, no se rinde
A razon, consejo y ley?

2)

Wie in der "Cárcel de Amor" 3) und bei Quevedo 4) ist auch
für Calderón die Liebe Leidenschaft (pasión):

Razon, fortuna, amor, celos,
Son pasiones que se mudan:

5)

Liebe ist Torheit:

Shakespeare:b. love the young and tender wit
Is turned to folly.

6)

Calderón: ¿Cuándo no es locura amor?

7)

Que el amor y la fortuna
Están hechos unos cueros,
Y hacen dos mil disparates,
Que no es posible entenderlos.

8)

Wie in der altprovenzalischen Dichtung 9), wie im deutschen
Minnesang 10), wie im "Amadís de Gaula" 11) und der "Cárcel
de Amor" 12) hat die Liebe die Kraft, die Sinne zu verwirren.
Meistens bekennen die Liebhaber, befangen zu sein, wenn
vor ihre Dame hinstreten:

Cobarde y turbado llevo

13)

- =====
- 1) La banda y la flor, III,2 - II,164,c
 - 2) La señora y la criada, II,20 - II,40,b
 - 3) Wardropper, El mundo sentimental de la Cárcel de Amor, S.176,ff
 - 4) Green, Courtly Love in Quevedo, S.41,f.
 - 5) La banda y la flor, III,2 - II,165,a; weitere Beispiele:
Conquien vengo, vengo, II,2 - II,240,b
Fieras afemina Amor, II - II,540,b
Justos y disgustos son no mas que imaginación, I,10 - III,4,c
Basta callar, I,15 - III,262,c
Dar tiempo al tiempo, II,8 - III,518,b
 - 6) The Two Gentlemen of Verona, I,1
 - 7) El alcaide de sí mismo, III,12 - II,526,a
 - 8) Antes que todo es mi dama, II,19 - III,565,a; Ebenso:
El mayor monstruo los celos, I,5 - I,403,b
Para vencer á Amor, querer vencerle, II,8 - III,174,c
 - 9) Jeanroy, 2.Bd., S.104
 - 10) Bauss, S.29
 - 11) Justina Ruiz de Conde, S.180
 - 12) Wardropper, a.a.O., S.174
 - 13) La señora y la criada, I,16 - II,31,b

Turbado llego
Ciego á su amor, como á sus rayos ciego¹⁾

Die Liebe hält auch den freien Willen gefangen, weshalb Calderón die geliebte Person manchmal als "dueño de mi albedrío" bezeichnet:

Grotaldo, dueño infiel de mi albedrío²⁾
.....de sus rayos
Mariposa mi albedría,³⁾

Der irrationale Charakter der Liebe kommt auch in einer Reihe von bildhaften Vergleichen zum Ausdruck: Die Metapher vom "Feuer der Liebe" ist schon in der altprovenzalischen Dichtung beliebt 4), wird von Petrarca und der deutschen Barockdichtung häufig wiederholt 5) und ist Shakespeare 6) und Corneille 7) wohlvertraut. Auch bei Calderón ist der Topos nicht selten:

Fuego es amor⁸⁾
¡Fuego de Dios en el querer bien!⁹⁾

Ferner vergleicht Calderón die Liebesleidenschaft mit einem Blitz:

Tal es el rayo de amor
Con llama dulce, aunque ardiente:¹⁰⁾
Que como amor es rayo sin violencia¹¹⁾

- =====
- 1) Peor está que estaba, II,5 - I,99,a; Weitere Beispiele:
Saber del mal y del bien, III,5 - I,33,b
El secreto á voces, I,6 - I,412,c
Mañana será otro día, II,11 - I,532,a
 - 2) La señora y la criada, II,13 - II,30,c
 - 3) Mañanas de abril y mayo, I,18 - II,282,c; Weitere Beispiele
La banda y la flor, III,2 - II,165,a
El monstruo de los jardines, III,1 - IV,227,b
 - 4) Stössel, S. 18 u. 49
 - 5) Pyritz, S. 113; Stern, S.214
 - 6) Spurgeon, S.146
 - 7) Crétin, S. 87,ff.
 - 8) Peor está que estaba, I,7 - I,95,c
 - 9) Casa con dos puertas mala es de guardar, II,16 - I,141,c; Eb
Fieras afemina amor, I,529,c
Eco y Narciso, III - II,500,b
La hija del aire, 1ª parte, III,2 - III,37,b
La niña de Gómez Arias, II,6 - IV,33,b
 - 10) Nadie fie su secreto, I,1 - IV,45,a
 - 11) La Cisma de Inglaterra, I,4 - II,217,a

mit einem Brand:

Amor que despues fué incendio
Asombro, rayo y tormenta.
1)

mit einem Vulkan:

Si es Etna el corazon, volcan el pecho,
¡Ay de mí, que me abraso!
¡Ay cielos, que me quemó:
No es de amor este extremo;
2)

Endlich ist die Liebe Wut und Raseri:

Este fuego, esta pasion
No es amor solo, que es tema,
Es ira, es rabia, es furor.
3)

¿Cómo quieres que amor sea,
Si ser melancolía has dicho,
Ira, cólera, veneno,
Desesperacion, delirio,
Hechizo y rabia?
4)

f) Liebe als Quelle der Tugenden

Die Auffassung der Liebe als Gegensatz polarer Kräfte, die aus dem Paradoxon von vernunftgeborener Liebe und Liebe als Widersacher der Vernunft spricht, kehrt auch in anderer Hinsicht wieder: Liebe ist eine Quelle der Tugenden und Freuden und andererseits die Ursache qualvollen Leidens. Die Liebe als Lehrmeisterin des sittlich Guten entspricht ganz der Einstellung der Minnesänger. Nach ihrer Überzeugung erhebt die Minne zu einem edleren Leben: Sie macht den Toren weise, den Feigen tapfer, den Geizhals verschwenderisch, den Eigenbrötler zu einem Freund ausgelassener Feste. Die neue

=====

- 1) La nina de Gómez Arias, I,6 - IV,25,b;Ebenso:
Dar tiempo al tiempo, I,23 - III,513,a
- 2) La Cisma de Inglaterra, II,11 - II,223,c
- 3) El alcalde de Zalamea, II,2 - III,74,a
- 4) Darlo todo y no dar nada, III,3 - III,155,c
El jardin de Falerina, I,2 - II,295,b
El postre de duelo de Espana, I,10 - IV,131,a

Werthaltung bezeichnen die Troubadours als "joy".1). Dieser Wesenszug der Minne ist auch bei Quevedo 2) und im Quijote 3) nachweisbar. Auch für Calderón ist die Liebe eine Ursache begrenzender Eigenschaften:

.....amor
Da espíritu, da valor,
Y los sujetos mejora:
De suerte, que ha sucedido
Ser el cobarde animoso,
El avaro generoso,
Y el ignorante entendido.
4)

....vive mas donde ama
El hombre
5)

Amor es quien da valor
Y hace el hombre liberal,
Cuerdo y galan.
6)

Die Liebe ist das edelste Gefühl des Menschen. Wer sie nicht gekannt hat, verdient nicht, ein Mensch genannt zu werden:

Que quien una vez no amó,
Nombre de incapaz merece
7)

.....que hombre
Que se alaba que no ha estado
En su vida enamorado,
De balde disfruta el nombre
De racional.
8)

Liebe wird geradezu zu einer Pflicht, der sich niemand entziehen kann:

Hacer del amor agravio
Poco tiempo puede ser,
Porque, como dios, en fin,
Triunfa de todo después.
9)

- =====
- 1) Ausführlich darüber bei Jeanroy, 2. Bd., S. 99, ff. Vgl. auch Lewis, S. 32; Justina Ruiz de Conde, S. 180; Green, Courtly Love in the Spanish Cancionero, S. 254, ff.
 - 2) Green, Courtly Love in Quevedo, S. 43, ff.
 - 3) Filgueira, S. 510
 - 4) Para vencer á Amor, querer vencerle, II, 6 - III, 1/4, c
 - 5) El mágico prodigioso, III, 5 - II, 184, c
 - 6) No hay burlas con el amor, I, 2 - II, 309, c
 - 7) Nadie fie su secreto, I, 1 - IV, 45, b
 - 8) ¿Cuál es mayor perfección? I, 7 - I, 73, a
 - 9) La banda y la flor, II, 22 - II, 170, c

Verachtung der Liebe wird bestraft. In "La fiera, el rayo y la piedra" wird Anagarte, die nicht an Liebe glaubte, in einen Stein verwandelt. Hingegen vermag die Macht der Liebe auch einen Stein zum Leben zu erwecken:

Que quien no sabe querer,
Sea mármol, no mujer:
.....
Que quien en amar se emplea,
Mujer, y no mármol, sea.
1)

g) Liebe als Ursache des Leids

Die Liebe ist nicht nur eine Quelle der Tugenden und Freuden, sie kann auch die Ursache qualvollen Leides sein. Die Leidkomponente ist schon ein Bestandteil der antiken Liebesempfindung und wird von Ovid dem Mittelalter vererbt. 2) Weinen, Traurigkeit, Seufzer und Todesgedanken sind Anzeichen des Verliebtseins in der höfischen Auffassung 3) und gehören auch noch zur Liebesäußerung in der deutschen Barockdichtung 4), im Quijote 5), bei Lope de Vega 6) und Quevedo 7).

Auch die Verliebten Calderons empfinden die Wirkung der Liebe als Melancholie:

Una gran melancolía
Me aflige.
8)

In Seufzern geben sie ihrem Gefühl Ausdruck:

¡Ay, hermosa Margarita!
9)

- =====
- 1) La fiera, el rayo y la piedra, III - II,508,b; Dieses Motiv ist allerdings älter als die höfische Liebe. Quelle Calderóns ist Ovid, Metam. XIV. 598 und X,243. Hinweis darauf bei Schmidt, S.324
 - 2) Darüber Pyritz, S.16,ff.
 - 3) Bauss, S.31,ff.; Justina Ruiz de Conde, S.180
 - 4) Pyritz, S.109; Stern, S.215
 - 5) Filgueira, S.511
 - 6) Petrov, S.16/17
 - 7) Green, Courtly Love in Quevedo, S.52,ff.
 - 8) Amor, honor y poder, II,2 - I,373,c; Ebenso: Cuál es mayor perfección, I,1 - I,59,a; La señora y la criada, II,13 - II,30,c; Basta callar, I,3 - III,257,b
 - 9) Para vencer á amor, querervencerle, II,3 - III,172,b; Ebenso: Amor, honor y poder, I,6 - I,360,b; El mágico prodigioso, I,9 - II,175,b; Los empeños de un acaso, II,5 - II,203,c; La cisma de Inglaterra, II,11 - II,223,c; Fieras afemina amor, I - II,538,b

Schon die altprovenzalische Dichtung vergleicht die Liebe mit einer Krankheit 1). In der Bildersprache des deutschen Minnesangs ist sie Krankheit, Pein und Fieber 2). Shakespeare vergleicht mit Fieber, Wunde und Krankheit³⁾, Corneille mit Gift und Wunde⁴⁾, die deutschen Barockdichter mit Krankheit.⁵⁾ Auch für unseren Dichter ist die Liebe Krankheit:

Que es enfermedad amor
Que se cura oyendo amores.

6)

Ferner ist ihm die Liebe eine falsche Sirene, eine heimtückische Natter und ein böses Gift:

¡Ay amor, falsa sirena,
Cuya queja, cuya voz,
Rompiendo el aire veloz
Dulcís imamente suena,
Y está de traiciones llena!
¡Ay amor, serpiente ingrata,
Que en sus afectos retrata
La pasión que me provoca;
Pues halaga con la boca
A quien con la cola mata!
¡Ay amor, veneno vil,
Que viene en vaso dorado!
¡Ay amor, áspid pisado
Entre las flores de abril!
¡Mal haya una vez y mil
Quien tus engaños consiente!
Miente tu lisonja, miente
Tu halago, tu voz, tu pena;
Porque eres, amor, sirena,
Áspid, veneno y serpiente.

7)

Liebe ist Schmerz und Qual:

Llegue á su fin el tormento
De mi amor, llegue á su fin
Este que me abrasa el pecho
No es posible que sea amor,
Sino un rabioso dolor
Del mal que el Amor me ha hecho.

8)

- =====
- 1) Stössel, S.63/64
 - 2) Bauss, S.29,f.
 - 3) Spurgeon, S.146
 - 4) Crétin, S.99,f.
 - 5) Stern, S.218
 - 6) Gustos y disgustos son no mas que imaginacion, II,12 - III,1
Ebenso: Eco y Narciso, II - II,585,a
La banda y la flor, III,2 - II,164,c
 - 7) Saber del mal y del bien, II,11 - I,28,c;
 - 8) Gustos y disgustos son no mas que imaginacion, II,15 - III,1
Ebenso: Darlo todo y no dar nada, III,3 - III,156,a
Las manos blancas no ofenden, I,7 - II,283,a
 - 9) Fieras afemina Amor, III - II,551,b; Ebenso:
La cisma de Inglaterra, II,11 - II,224,a

Wie die Augen der Geliebten so kann auch eine leidenschaftliche Liebe den Tod herbeiführen.1) Abseits von den rhetorischen Übertreibungen der galanten Dichtung vertreten auch ernstzunehmende Schriftsteller jener Zeit die gleiche Ansicht. Zum Beispiel schreibt Doña Oliva Sabuco de Nantes Barrera im "Coloquio del conocimiento de sí mismo: "...y todo el mundo sabe que muchos y muchos murieron de amores, y otros y otros muchos se mataron y así sería superfluo traer ejemplos.."2) Aus Calderón stammen die Beispiele:

¡Ay que me muero de celos y amores.

3)

¿Qué mas morir que amar?

4)

h) Antithetik der Liebesbekundung

In den Paradoxa von vernunftgeborener Liebe und Liebe als Widersacher der Vernunft, von der Liebe als Quelle der Freuden und Ursache des Leids, liegt eine Ambivalenz des Gefühls beschlossen, der als Stilausdrucksform die rhetorische Figur der Antithese entspricht. Wie in der altprovenzalischen Lyrik, bei Petrarca, den Petrarcisten und in der deutschen Barockdichtung 5) ist die Form der Liebesbekundung bei Calderón häufig die Antithese von Frost und Glut, Kälte und Hitze, Schnee und Feuer, Eis und Flammen. Dem französischen Theater sind ähnliche Stilfiguren nicht fremd:

Corneille: Et par und si doux charme aveugle ma raison
Que je cherche mon mal et fuis ma guérison

6)

Je demeure charmé de ce qui me tourmente

7)

Racine: Présente, je vous fuis; absente, je vous trouve;

8)

- =====
- 1) Vgl. Green, Courtly Love in the Spanish Cancionero, S.270 ;
Green, Courtly Love in Quevedo, S.62 ff.; Filgueira, S.511,ff.
 - 2) BAE.65. S.238
 - 3) Eco y Narciso, III - II,592,c
 - 4) Amar despues de la muerte, II,8 - III,691,a;Ebenso:
Los tres afectos de amor, I,13 - III,340,a
 - 5) Pyritz, S. 114; Stern, S.151
 - 6) Méliete, I,1
 - 7) La Galerie du Palais, II,3
 - 8) Phèdre, II,2

Aus Calderón stammen die Beispiele:

¡Ay que me abraso! ¡Ay que ciego
Me hielo! ¡Oh áspid alevé!
¡A la vista eres de nieve,
Y eres al tacto de fuego!

1)

Ella da la vida y mata;
Ella es la paz y la guerra,
La cura y la enfermedad,
La alegría y la tristeza,
La triaca y el veneno,
La quietud y la tormenta.

2)

Oft wird die Antithese auch in Dialogform gekleidet:

Hércules: (Ap.)
¡Ay de mí! todo me abraso.
Yole: (Ap.)
¡Ay de mí! Toda me hielo.

3)

i) Liebe als beglücktes Leiden

Der Gegensatz zwischen Liebesleid und Liebesfreud löst sich schon in der Zeit der Minnesänger in der Auffassung der Liebe als "beglücktes Leiden". 4) Das barocke Liebesempfinden entdeckt im Anschluss an die Troubadours in der Spannung zwischen den beiden gegensätzlichen Liebeserfahrungen einen neuen Reiz, der sich zum Reiz des Liebeserlebens schlechthin erhebt. "Ich hab an meinem Leiden Lust", sagt Fleming. 5) Quevedo schreibt an eine unbekannte Dame: "Por gustos tengo mis penas." 6) Calderón reiht sich auch in dieser Hinsicht in die Art der Liebesdarstellung seiner Zeitgenossen ein: Die Liebe ist eine "dulce pesadumbre", "dulce tiranía", "esclavitud gustosa":

.....¿Cómo se llama
Una dulce pesadumbre
Que á un tiempo hiela y abrasa
Todo el corazon, corriendo
Desde los ojos al alma?

7)

- =====
- 1) El monstruo de los jardines, I,1 - IV,216,c/217,a
 - 2) En esta vida todo es verdad y todo es mentira, I,4 - II,52,c
Ebenso: La dama duende, II,3 - I,175,b
La cisma de Inglaterra, I,4 - II,217,a
Eco y Narciso, II - II,585,c
 - 3) Fieras afemina Amor, I - II,538,b
 - 4) Vgl. Green, Courtly Love in the Spanish Cancionero, S.267,f.
Bauss, S.31; Justina Ruiz de Conde, S.180
 - 5) Pyritz, S.75,ff. Zitat auf Seite 79
 - 6) Vgl. Green, Courtly Love in Quevedo, S.49,ff. Zitat S.51
 - 7) El monstruo de los jardines, I,16 - IV,219,a

Que una dulce tiranía
Que una esclavitud gustosa,
A cuyo imperio rendido,
El corazon se envilece,
El discurso se entorpece
Y se avasalla el sentido.
1)

k) Begehren und Besitz

Der zwiespältige Charakter der höfischen Liebe erscheint auch in der Auffassung von sinnlichem Begehren und Besitz der Geliebten: Die Troubadours fordern keinen Liebeslohn und verzehren sich doch im Verlangen danach. Sie weisen sinnliches Begehren weit von sich und ersehnen doch erotische Erfüllung. Sie beteuern die Übersinnlichkeit ihrer Zuneigung und erhoffen körperlichen Besitz. So wird die Minne mit einem Ausdruck Leo Spitzers zur Liebe des "Nichterreichens und Besitzens", des "have and have-not" 2)

Die Werbungen der Galane unseres Dichters enthalten ähnliche Merkmale. Sie versichern manchmal, die Anbetung der Geliebten sei Selbstzweck und richten doch meist ihr Streben auf die Vereinigung mit der Geliebten. In der Auffassung der Erfüllung der Liebe entfernen sie sich indes von den Troubadours: Während die Minnesänger Ehe und Liebe für unvereinbare Gegensätze halten 3), erstreben die Liebhaber Calderons meist den Ehebund mit der Geliebten. 4)

Unsinnlich ist für Calderón nur die Zuneigung zweier Geschwister, die in früher Jugend getrennt worden sind, und die von ihrer Verwandtschaft keine Kenntnis haben. Der Dichter hat das Motiv mehrmals gestaltet. So in "Las tres justicias en una", "Hado y divisa de Leonido y Marfisa" und "El jardin de

- =====
- 1) Para vencer á amor, querer vencerle, II,8 - III,174,c; ebenso: Las manos blancas no ofenden, I,7 - III,283,a
Para vencer á amor, querer vencerle, III,11 - III,182.b
 - 2) Zitat bei Green, Courtly Love in Quevedo, S.10; Näheres über diesen Aspekt der höfischen Liebe bei Green, Courtly Love in the Spanish Cancionero, S.268ff. und Courtly Love in Quevedo, S.10/11 u. 45,ff.
 - 3) Lewis S. 13,ff. Green, Courtly Love in the Spanish Cancionero S. 273,ff.
 - 4) Über die seit der Renaissance gegenüber der Minne veränderte Auffassung, Pettet, S.17

Falerina! Die Liebesbekenntnisse dieser Geschwisterpaare enthalten keinen Ausdruck sinnlichen Begehrens:

Violante.- (ap.) ¿Qué pasión es ésta, cielos...

Lope.- (ap.) ¡Cielos! ¿qué hermosura es ésta...

Violante.- Que enamora sin deseo?

Lope.- Que inclina sin apetito?

1)

Aunque sé de cortesanos
Duelos de amor poco ó nada,
Bien sé que hay un cierto amor
De inclinacion tan hidalga,
Que agradece sin deseo
Y quiere sin esperanza.

2)

Entre cariño y respeto,
Era amor sin esperanza,
Esperanza sin deseo,
Deseo sin presuncion,
Y presuncion sin afecto
De mas que amar por amar:

3)

Ebenso wie Quevedo, der versichert "Con desear me contento" 4) behaupten auch die Liebhaber Calderons manchmal, das Begehren gering zu achten:

.....tengo
Por hombre de poco honor,
De abatidos pensamientos,
De baja reputacion,
A quien disimula dama
Que sola una vez miró
Un deseo.....

5)

Ein anderer gelobt, sich mit dem "querer por solo querer" begnügen zu wollen:

A nadie puede ofender
Querer por solo querer

6)

=====

1) Las tres justicias en una, I, 15 - III, 403, a

2) Hado y divisa, II - IV, 372, a

3) El jardín de Falerina, I, 2 - II, 296, a

4) Zitat bei Green, Courtly Love in Quevedo, S. 59

5) Bien vengas, mal, si vienes solo, III, 1 - IV, 322, b

6) Agradecer y no amar, I, 12 - II, 610, a

Trotzdem bleibt das Begehren des Werbenden wach. 1) Quevedo schreibt an eine unbekannte Geliebte:

Yo ni os puedo olvidar ni mereceros
2)

Das "merecer", die Hoffnung auf Liebeslohn ist auch ein beharrlich wiederkehrendes Merkmal der Werbung von Calderons Caballeros:

Que cuál es mas dicha ignoro
O serviria ó merecerla
3)

Yo quiero, y aunque no alcanza
Mi amor cobarde hasta ahora
Merecer tan gran señora,
No he perdido la esperanza.
4)

Das Sehnen (deseo) wird mehr oder weniger freimütig zugegeben.

Deseo, sirvo y espero
Deseo un dulce favor,
Sirvo un hermoso desden,
Y espero lograr un bien,
Premio de mi firme amor;
5)

Wie bei den Minnesängern⁶ und bei dem deutschen Barockdichter Paul Fleming⁷ ist die Verhaltensweise der Angebeteten zunächst spröde Abwehr und unversöhnliche Grausamkeit (rigor, crueldad), die der Verehrer beklagt:

.....siento, lloro y peno
Tu desden y tu rigor,
Que adoleciera mi amor
A faltarle este veneno.
Aborreceme y veras
Que habrá mas bien que me ofrezcas:
Pues cuanto mas me aborrezcas,
Mas tengo de quererte mas.
8)

=====

1) Vgl. dazu Wardropper: El mundo sentimental de la cárcel de Amor, S.182,ff.

2) Zitat bei Green, Courtly Love in Quevedo, S.46

3) Para vencer á amor, querer vencerle, I,1 - III,165,a/b

4) Lances de amor y fortuna, I,4 - I,57,c; Ebenso:

El escondido y la tapada, I,1 - I,460,b

Los tres afectos de amor, II,5 - III,344,b

El monstruo de los jardines, III, 1 - IV,227,c

5) No hay cosa como callar, II,11 - I,559,c; Ebenso:

Eco y narciso, II - II,506,a

El monstruo de los jardines, II,13 - IV,225,c

6) Vgl. Jeanroy, 2.Ed., S.97 u. 100; Pauss, S.34/35

7) Pyritz, S. 100

8) Saber del mal y del bien, I,4 - I,21,c

.....ingrata,
rues tu crueldad con tal rigor me mata
1)

Der Liebeslohn wird erbeten:

El rey don alfonso,...
.....
A mis desdenes constante
Solicita mis favores
2)

Cuando, viendo mi belleza
.....
Solicitó mis favores;
3)

Schliesslich zeigt sich die Dame dem flehen und den Tränen
des Liebhabers auch geneigt:

¿Qué no han llegado á vencer
lágrimas de amor, que lloran
los hombres que quieren bien?
4)

.....¿quién pudo (¡ay de mí!)
Resistirse tiempo tanto
a la queja, al ruego, al llanto
de un hombre que llorar vi?
5)

Der Bewerber erlangt ihre Gunst:

Rendido ostenté finezas
Constante sufrí desprecios
Fino merecí favores,
6)

Ein erstes Zeichen der Gunst ist das Geschenk einer Blume 7),
eines Edelsteins 8), einer Schärpe.⁹⁾ Mit diesem "favor" gibt
sich aber der Galán nicht zufrieden:

Sirena.- ¿Una cinta quieres?
Manrique.- Sí.
Sirena.- Ya aqueso tiempo pasó,
Que un galan se contentó
Con una cinta.
10)

- =====10)=====
- 1) El monstruo de los jardines, III,13 - IV,232,b;Ebenso:
Casa con dos puertas mala es de guardar, I,1 - I,129,a
 - 2) Saber del mal y del bien, I,1 - I,20,a
 - 3) El monstruo de los jardines, II,1 - IV,220,c
 - 4) A secreto agravio, secreta venganza, II,11 - I,602,c
 - 5) Con quien vengo, vengo, I,1 - II,233,c;Ebenso:
Eco y Narciso, I - II,585,a
 - 6) No siempre lo peor es cierto, I,4 - II,462,c
 - 7) La banda y la flor, I,3 - II,152,b
 - 8) Lances de amor y fortuna, III,2 - I,48,a; Ebenso:
Mejor está que estaba, II,2 - I,231,c
 - 9) La Gran Cenobia, I,10 - I,192,c; Ebenso:
La banda y la flor, I,2 - II,152,a
No hay burlas con el amor, III,5 - II,323,c
 - 10) A secreto agravio, secreta venganza, II,1 - I,599,c (Es
sprechen zwei graciosos)

Unter "favores" versteht der Liebhaber meist sinnlichen Genuss, den der Dichter auch mit dem Verb "gozar" umschreibt:

Solicitó sus favores,
De cuyas finezas, ántes
Que se casase, gozó
Anticipadas señales;

1)

Yo enamorado, y dudoso
De condicion semejante,
Quisiera gozarla amante,
Antes que llorarla esposo.

2)

Die Galanterie wird als Mittel der "Eroberung" blossgestellt:

¡Nadie
En lo galante se fie,
Porque suele lo galante
Afeitar á lo traidor
La tez

3)

Im Lichte dieser Anschauung erfährt der Liebestod des bekanntesten spanischen Minnesängers "Macías el Enamorado" eine sehr nüchterne Auslegung:

¿Por qué pensais que Macías
Enamorado murió?
Porque nunca consiguió.

4)

Der volle Besitz der Geliebten beendet das Begehren des Liebhabers und manchmal auch seine Liebe. Deshalb schreibt Corneille:

....bien qu'une beauté mérite qu'on l'adore
Pour en perdre le goût, on n'a qu'a l'épouser

5)

und Quevedo:

Don Juan, la cosa más necia
De amor es la posesión.

6)

-
- 1) Lances de amor y fortuna, I, 2 - I, 37, a
 - 2) La cisma de Inglaterra, I, 4 - II, 217, b; Ebenso:
A secreto agravio, secreta venganza, I, 10 - I, 599, b;
El mágico prodigioso, II, 18 - II, 183, a
La Cisma de Inglaterra, I, 4 - II, 217, a
Antes que todo es mi dama, I, 3 - III, 551, b
 - 3) Darlo todo y no dar nada, I, 16 - III, 143, c
 - 4) No hay cosa como callar, II, 11 - I, 560, a
 - 5) Méliete, I, 1
 - 6) Zitat bei Green, Courtly Love in Quevedo. S. 48

III. Zusammenfassung

Aus der vorhergehenden Untersuchung der sprachlichen Liebesdarstellung Calderons können wir folgende Erkenntnisse gewinnen:

1) Die sprachliche Liebesdarstellung ist einem strengen Formalismus unterworfen. Sowohl für die Beschreibung einzelner Themenkreise, die mit der Behandlung des Liebesmotivs in Zusammenhang stehen, als auch für die Schilderung von Wesen und Wirkung der Liebe, bedient sich der Dichter mit Vorliebe fester Ausdrucksschemata, die sich bei jeder ähnlichen Gelegenheit wiederholen. Ein Teil dieser geprägten Formeln entstammt dem Sprachgebrauch des Minnesangs.

2) Hinter der sprachlichen Darstellung wird eine Auffassung der Liebe sichtbar, die sich mit der Liebeskonzeption der Troubadours in wesentlichen Punkten deckt. Es lassen sich Spuren der für die Minnesänger typischen Religion der Liebe, der Demut des Liebhabers und der Auffassung der Liebe als schnicksalhafte Begebenheit nachweisen. Darüber hinaus empfindet unser Dichter, wie die Minnesänger, das Wesen und die Wirkung der Liebe als einen Widerstreit polarer Kräfte, der in den Gegensätzen zwischen der Liebe als Tochter der Vernunft und der Liebe als Gegenspieler der Vernunft, zwischen der Liebe als Quelle der Tugenden und Freuden und der Liebe als Wurzel des Leids, zwischen entsagendem Dienen des Liebhabers und leidenschaftlichem Begehren, seinen Ausdruck findet. Wie in der höfischen Liebe verbindet sich das Antipodenpaar Freud : Leid zu "beglücktem Leiden" als neuem Liebesempfinden. Die stilistische Entsprechung dieser dualistischen Liebeskonzeption ist bei Calderón wie bei den altprovenzalischen Dichtern die Antithese.

3) Im Gegensatz zu den Troubadours betrachtet Calderón die Ehe als die Erfüllung der Liebe.

B) DIE DRAMATISCHE DARSTELLUNG

Wie schon das vorhergehende Kapitel über die sprachliche Darstellung der Liebe, so verführt auch dieses Kapitel nach der vergleichenden Methode. Während der Vergleich aber bisher rückschauend bemüht war, Beziehungen des Dichters zum grossen System der höfischen Liebe aufzuzeigen, scheidet diese Art der Gegenüberstellung für die Untersuchung der dramatischen Darstellung der Liebe aus, denn ein Drama des Minnesangs gibt es nicht. Von nun an rückt deshalb der Vergleich mit Calderons Zeitgenossen in den Vordergrund. Dabei betrachtet der erste Teil des folgenden Kapitels die "typischen Situationen", das heisst, die Gesamtheit der äusseren Umstände, die eine Liebeshandlung im Bühnenspiel durchläuft. Der zweite Teil beschäftigt sich mit der Rolle der Liebe im dramatischen Konflikt, das heisst, mit den inneren Umständen, die den Verlauf der Liebeshandlung beeinflussen.

I) Die typischen Situationen

Die typischen Situationen Calderons - soweit sie für das Liebesmotiv in Betracht kommen - lassen sich einteilen in Redeszenen, die eine geistige Auseinandersetzung enthalten, und von Rhetorik oder Lyrik beherrscht werden, und Spielszenen, mit bewegter, sichtbarer äusserer Handlung. Zur ersten Gruppe gehören: Werbung, Gespräch über Liebe, Gespräch der Liebenden, zur Gruppe der handlungsbetonten Situationen, die "erste Begegnung", das Stelldichein und die Verlobungsszene. Die beiden Kategorien sind nicht immer scharf voneinander geschieden, weshalb nicht bei jeder typischen Situation eine Einreihung möglich ist. Am deutlichsten ist das Verfliessen der Grenzen in der Verlobungsszene. Für alle Redeszenen lassen sich Parallelbeispiele im zeitgenössischen Theater Frankreichs und Englands finden.¹⁾ Spielszenen sind in der spanischen Comedia häufiger.²⁾

=====

- 1) Die typischen Situationen im elisabethischen Drama sind in der Dissertation von Friedrich Hoffmann erfasst, auf die im Folgenden von Fall zu Fall verwiesen wird.
- 2) Die Comedia ist überhaupt mehr Handlungs- und Intrigendrama als psychologisches Charakterdrama. Darüber Küch, vom Bild des Menschen in der Comedia, S.197, ff.

a) Werbung

Die Werbung eines Freiers um die Frau ist bei Shakespeare, Racine, Corneille und Calderón etwa gleich beliebt.

Als typische Züge der Shakespeare'schen Werbeszene findet Hoffmann, dass der Bewerber sein Begehren nicht freimütig ausdrückt, sondern in Umschreibungen, Wortspielen und Metaphern andeutet. 1) Ähnliche stilistische Merkmale sind der galanten Sprache von Racine, Corneille und Calderón gemeinsam. Was den Inhalt der Werbeszene anlangt, treten aber einige Unterschiede zwischen den Dichtern zu Tage.

Leidenschaftliches Liebesbegehren kommt in den Werbungen von Racines Helden zum Ausbruch. Zum Beispiel in den Worten Hippolytes, der nach dem vermeintlichen Tode seines Vaters endlich wagt, Aricie seine lang verborgene Liebe zu gestehen:

Je me suis engagé trop avant.
Je vois que la raison cède à la violence;

2)

Orestes Werbung vor Hermione ist ebenso Ausdruck heftigen Begehrens wie leidvolles Bewusstsein, dass sein Antrag nicht erhört werden wird. 3) Besonders eindrucksvoll sind die Szenen, in denen eine Frau ihr lange unterdrücktes Liebesgefühl dem Mann endlich in einer Werbung vorzubringen wagt. Man vergleiche Roxanes Werbung vor Bajazet 4) und Phèdres Liebeserklärung an Hippolyte 5).

Von anderer Art ist aber die Werbeszene des Pharnace vor Monime in Racines Mithridate. Hier ist das Liebesempfinden deutlich dem politischen Ehrgeiz des Bewerbers untergeordnet:

Mais il faut, croyez-moi, sans attendre plus tard,
Ainsi que notre hymen presser notre départ:
Nos intérêts communs et mon coeur le demandent.

6)

Ähnlich wie die Werbeszene des Pharnace sind manche Werbungen in den politischen Stücken Corneilles abgefasst.

=====

1) S. 116

2) Phèdre, II, 2

3) Andromaque, II, 2

4) Bajazet, II, 1

5) Phèdre, II, 5

6) Mithridate, I, 3; Dieses Stück nimmt eine Sonderstellung unter den Werken Racines ein. Der Dichter nähert sich dem Stil und Geschmack von Corneille. Darüber: Rohlf, Racines Mithridate als Beispiel höfischer Barockdichtung;

So zum Beispiel die Szene, in der Attale und Laodice, die Braut seines Bruders Nicomède freit 1). Er droht der Widerstrebenden mit dem König und der Macht Roms. Sein gleichfalls anwesendet Bruder antwortet ihm, und die Werbung wird zum politischen Disput. In der ersten Szene des 3. Aktes wiederholen der König Prusias und der römische Gesandte Flaminius die Werbung, und zwar wieder durch eine politische Drohung. Das politische Interesse diktiert auch die Worte des Domitian, der auf Befehl seines Bruders Bérénice um ihre Hand bittet. 2)

In den frühen Stücken Corneilles dagegen fehlt das politische Moment. Hier steht allein die Liebe im Mittelpunkt und die Werbungsszenen sind ganz dem höfisch-galanten Geschmack der Zeit angepasst. Es findet sich die gezierte Liebesbe-
teuerung und das gekünstelte Flehen um Erhörung 3), das Lob der Vorzüge der Geliebten 4) und die gelehrte Digression über das Wesen der Liebe.

Diese letzte Art der Werbungsszene kommt der Calderons am nächsten. Bei ihm sind weder leidenschaftliche Ausbrüche, wie bei Racine, noch die Verknüpfung des Liebesmotivs mit politischen Belangen, wie in vielen Dramen von Corneille, zu finden. Seine Werbeszenen sind, wie die in Corneilles letztgenannten Stücken, der rhetorisch kunstvolle Ausdruck eines als galanten Spiels verstandenen Liebesempfindens. Als typisch können folgende Merkmale angesehen werden:

Der Bewerber betont meist einleitend seine freudige Erregung, die ihm fast das Sprechen unmöglich mache 5). Der Preis der Schönheit der Geliebten soll ihr Ohr geneigt machen und leitet zum eigentlichen Anliegen der Werbung über 6).

1) Nicomède, I, 2

2) Tite et Bérénice, III, 1

3) Clitandre, IV, 1

4) Le menteur, I, 3; La Galerie du Palais, II, 1; u. III, 5; La Veuve, I, 4

5) La señora y la criada, I, 16 - II, 31, b
Mañana será otro día, II, 11 - I, 532, a
Peor está que estaba, II, 5 - I, 99, a
Saber del mal y del bien, III, 5 - I, 35, b
El secreto á voces, I, 3 - I, 411, c

6) En esta vida todo es verdad y todo es mentira, II, 11 - II, 62, 1
El secreto á voces, II, 14 - I, 423, b
Peor está que estaba, II, 5 - I, 98, c;
Agradecer y no amar, I, 12 - II, 601, a
El mágico prodigioso, I, 9 - II, 175, b

Der eigentliche Hauptteil der Werbung ist die Versicherung der Aufrichtigkeit der Gefühle des FreiERS und das kunstvoll umschriebene Begehren 1). Der Wunsch, den Bewerber sein Begehren nicht direkt ausdrücken zu lassen, sondern in Umschreibungen anzudeuten, liegt den Szenen zugrunde, in denen sich der Werber seiner Angebeteten als Kaufmann verkleidet nähert 2). Wie in den meisten Szenen, die irgendwie mit Liebe zu tun haben, fehlen endlich in einigen Werbeszenen auch nicht die gelehrten Diskurse und kunstvollen Vergleiche über das Wesen der Liebe 3).

b) Gespräch über Liebe

Die von Calderón und seinen englischen und französischen Zeitgenossen am häufigsten verwendete typische Situation ist das Gespräch über Liebe. Es hat entweder monologische oder dialogische Gestalt. Partner im Dialog ist meist ein Diener oder eine Dienerin, der Freund des Liebhabers oder die Vertraute der Dame, ein Mitglied der eigenen Familie und, in Eifersuchtsszenen, der Rivale oder die Rivalin. Mehrere Personen nehmen teil am Gespräch über Liebe, besonders wenn es sich um eine "Liebesakademie" handelt, eine galant-gelehrte Unterhaltung über Wesen und Wirkung der Liebe. Vor allem Calderón pflegt diese letzte Form.

Hoffmann findet folgende typische Züge am Gespräch über Liebe bei Shakespeare: Witziger Kontrast der Gesprächspartner, Liebesklage, Definition der Liebe und Preis der Geliebten 4).

Im französischen und spanischen Theater erscheinen ähnliche Züge im Gespräch über Liebe, das im Folgenden nach Monolog und Dialog geschieden wird. Die Anlässe der Liebesausprache im Monolog bei Racine, Corneille und Calderón

- =====
- 1) Antes que todo es mi dama, II,11 - III,561,a
Dar tiempo al tiempo, III,4- III,521,c
El Mágico prodigioso, I,9 - II,175,b und II,2- II,177,b
 - 2) A secreto agravio, secreta venganza, I,7- I,598,a
La señora y la criada, I,16 - II,31,b
Agradecer y no amar, I,5,- II,598,a
 - 3) Lances de amor y fortuna, I,5- I,38,a und I,8 - I,39,c
 - 4) S. 124

unterscheiden sich nicht wesentlich voneinander. Sie umfassen: Anrufung der Natur, Liebesjubiläum und Liebesklage, Selbstanalyse der Gefühle und Überlegung. In der Gestaltung allerdings treten einige Unterschiede zutage..

Die Anrufung der Natur ist im klassischen Theater Frankreichs verhältnismässig selten.1) Auch der Liebesmonolog wird nur ausnahmsweise von einer Anrufung der Natur umrahmt 2). Gar nicht selten dagegen bezieht Calderón die Natur in das Liebesgespräch ein 3).

Der Liebesjubiläum, das heisst die Freude über den günstigen Verlauf einer Liebesangelegenheit findet sich etwa in gleicher Häufigkeit bei Corneille und Calderón:

Clarice in Corneilles "La Veuve" gibt in gereimten Kurzversen ihrer Freude Ausdruck, nun endlich die Liebe ihres Philiste errungen zu haben 4). Ebenso jubelt Antiochus in "Rodogune", dass nun endlich sein Flehen erhört worden ist 5).

Ganz ähnliche Szenen bringt Calderón: Cipriano frohlockt in lyrischen "Silvas" darüber, dass er nun bald Justina besitzen werde. 6) Federico in "El alcalde de sí mismo" freut sich über die Beständigkeit seiner Dame Margarita 7). Don Pedro in "Dar tiempo al tiempo" ist glücklich, zum Stelldichein mit Beatriz gehen zu können 8). Federico blickt freudig dem für den Abend festgesetzten Schäferstündchen entgegen 9).

Häufiger als Liebesjubiläum ist die Liebesklage aus verschiedenen Anlässen. Sie umfasst zum Beispiel die Beschwerde des verschmähten Liebhabers über die Hartherzigkeit seiner

- =====
- 1) Nach Klemperer sind unter allen Versen Corneilles nur zwei, die etwas aus 'dem Tierreich oder der Pflanzenwelt machen. (S.124)
 - 2) La Veuve, III,8
 - 3) El secreto á voces, I,8 - I,415,a; Ebenso I,16 und I,20 Darlo todo y no dar nada, II,15- I,148,c
El mágico prodigioso, III,1 - II,184,a
 - 4) III,8
 - 5) IV,2
 - 6) El mágico prodigioso, III,1- II,184,a
 - 7) II,11 - II,520,c;
 - 8) I,8 - III,509,a
 - 9) El secreto á voces, I,8 - I,415,a

Geliebten, die Klage über äussere Hindernisse, die sich der Verwirklichung der Liebe entgegenstellen, die Schmerzäusserung aus Eifersucht.

Für die Liebesklage Racines ist wieder der durch eine leidenschaftliche Liebe verursachte Schmerz typisch. Phèdre ruft in ihrem Jammer, von Hippolyte verschmäht zu werden, die Rache der Liebesgöttin an 1). Atalide leidet Höllenqualen, weil sie glaubt, den Tod ihres Geliebten Bajazet mitverschuldet zu haben 2).

Andere Gefühle dagegen verraten die Monologe "Mithridates". 3) Der König ist über den Verrat der eigenen Söhne ebenso erschüttert, wie über die Treulosigkeit Monimes. Dann aber drängt sich wieder die politische Sorge in den Vordergrund: Im zweiten Monolog beziehen sich nur die beiden ersten Verse auf den Vertrauensbruch seines Sohnes und Monimes:

Ils s'aiment! C'est ainsi, qu'on se jouait de nous!
Ah! fils ingrat, tu vas me répondre pour tous:

Die Hauptsorge des Königs aber gilt dem Hochverrat:

Tu périras! Je sais combien ta renommée
Et tes fausses vertus ont séduit mon armée;

Ganz ähnlich ist die Liebesklage der Infantin in Corneilles "Cid" konzipiert. 4) Sie beklagt sowohl die unglückliche Liebe zum Cid als auch die Staatsraison, den "respect de ma naissance", der ihre Verbindung mit dem Helden unmöglich macht. Dagegen sind die monologischen Liebesklagen in Corneilles frühen Werken frei von politischen Erwägungen und allein von Liebe verursacht. Clarice in "La Veuve" klagt zum Beispiel über ihren allzu schüchternen Liebhaber 5). Im gleichm Stück äussert Doris ihren Unwillen über die Bevormundung durch ihre Familie, die ihre eigenen Liebespläne zu durchkreuzen droht 6). Eifersucht ist der häufigste Anlass der unpolitischen Liebesklage bei Corneille 7).

=====

1) Phèdre, III, 2

2) Bajazet, V, 1

3) III, 4 und 6

4) V, 2

5) I, 6

6) IV, 9

7) La Galerie du Palais, II, 7; II, 9; III, 10; IV, 5; V, 1

Verschieden sind die Gründe, die Calderons Helden zur Aussprache ihres Liebesleids veranlassen. Oft beklagen die Liebhaber äussere Umstände, die ihnen den Zugang zur Geliebten erschweren, wie etwa Pedro in "Dar tiempo al tiempo" 1), Don Félix in "Los empeños de un acaso" 2) oder Don Juan im gleichen Stück 3). César in "Basta callar" trägt schwer daran, dass seine Werbung ohne Erfolg geblieben ist 4). Der häufigste Anlass zur Liebesklage bei Calderón aber ist die Eifersucht. So ist zum Beispiel Cipriano auf Floro und Lelio eifersüchtig 5). Eifersüchtig sind auch Lísida 6), Falerina 7) und Flérída 8).

Eine besondere Art des Eifersuchtsmonologs ist die Klage des gehörnten Ehemanns, der sich anschickt, das Vergehen seiner Gattin zu rächen. Corneille und Racine bieten keine Parallelbeispiele des von Calderón viermal behandelten Ehebruchmotivs. Wohl aber steht dieses im Mittelpunkt von Shakespeares Othello. Ähnlich wie in den Ehebruchsdramen Calderons leitet die Klage Othellos das Rachewerk ein. 9) Wie bei Shakespeare ist der Inhalt des Monologs des Tetrarca in Calderons "El mayor monstruo del mundo" leidenschaftliche Eifersucht 10). In den drei übrigen Eifersuchtsdramen dagegen gilt der Klagemonolog des Ehemanns mehr der verletzten Ehre als seiner enttäuschten Liebe 11).

Ein weiteres Thema der monologischen Liebesaussprache ist die Selbstanalyse der Gefühle des Helden, die zum Anlass eines eleganten Spiels mit Worten und Bildern wird. Bei Corneille spielen manchmal wieder politische Erwägungen in die lyrische Selbstoffenbarung mit hinein. So in Jasons Monolog, der seine

=====

1) III,10 - III,524,a

2) II,5 - II,203,c;

3) II,14 - II,206,b

4) I,14 - III,262,b

5) I,16 - II,177,a (El mágico prodigioso)

6) II,4 - II,603,c (Agradecer y no amar)

7) I,7 - II,298,c; (El jardín de Falerina)

8) I,9 - I,416,a (El secreto á voces)

9) III,3

10) III,7 - I,498,a und III,15 - I,500,c

11) A secreto agravio, secreta venganza, III,4 - I,605,c

El pintor de su deshonra, III,13 - IV,83,a

El médico de su honra, II,16 - I,357,b; Ausführlich über das Eifersuchtsmotiv weiter unten

Gefühle zu Médée und Créuse gegeneinander abwägt 1). Er neigt der Tochter Créons zu und macht dafür auch politische Gründe geltend:

Je dois tout à Créon, et d'un si puissant roi
Je fais un ennemi, si je garde ma foi:

2)

Allein mit dem Liebesgefühl beschäftigt, sich dagegen der Monolog des Eraste in Corneilles "Mélite" 3).

Ähnlich sind die lyrischen Selbstanalysen der Helden Calderons: Cipriano schildert seine Gefühle zu Justina in "Redondillas" 4). Aquiles beschreibt seine Empfindungen, als er zum ersten Mal in seinem Leben eine Frau erblickt, in paarweise gereimten Achtsilblern 5). Don César trägt die bewusstlose Lisarda in Armen und spricht dabei in "Redondillas" über seine Liebe zu ihr 6).

Endlich sind unter die typischen Liebessituationen auch die Reflexionsmonologe einzureihen, in denen die Charaktere überlegen, wie sie in der Liebeshandlung weiter verfahren sollen. Überlegung und Entschluss sind meist die beiden Bestandteile dieser Art von Selbstgespräch, die sich bei Racine, Corneille und Calderón gleicher Beliebtheit erfreut.

Roxane hat zum Beispiel aus dem merkwürdigen Verhalten von Bajazet und Atalide Verdacht geschöpft, und überlegt, wie sie sich verhalten soll. Der Verdacht wird ihr zur Gewissheit, und sie fasst den Entschluss, sie beiden Verdächtigen zunächst in Sicherheit zu wiegen, um sie dann desto sicherer durch ihre Rache zu treffen 7). Célidan in Corneilles "La Veuve" findet das Verhalten seines Freundes Alcidon merkwürdig, der ihm seine Doris abtreten will. Bald durchschaut er das Spiel Alcidons und der kupplerischen Amme und beschliesst ihre Pläne zu durchkreuzen 8).

=====

1) Médée, I,2

2) I,2

3) II,1

4) El mágico prodigioso, II,1 - II,177,a und II,6 - II,178,b

5) El monstruo de los jardines, I,10 - IV,217,a

6) El escondido y la tapada, I,5 - I,461,a; Weiteres Beisp.:

Antes que todo es mi dama, I,6 - III,552,a

7) Racine: Bajazet, III,7

8) IV,5

Calderón bringt ganz ähnliche Szenen. So überlegt zum Beispiel Laurencio in "Agradecer y no amar", ob er sich weiter um die Liebe der Prinzessin bemühen soll und beschliesst, es zu tun 1). Félix in "Casa con dos puertas mala es de guardar" steht vor dem Haus seiner Dame und sieht plötzlich seinen Freund hineingehen. Nach kurzer Überlegung entschliesst er sich, ihm zu folgen 2).

Häufiger als der Monolog ist die dialogische Form des Gesprächs über Liebe. Die Anlässe zur Aussprache sind, dem zahlreichen Auftreten dieser typischen Situation entsprechend, mannigfaltig: Abgesehen von den im Liebesmonolog schon besprochenen Themen, Anrufung der Natur, Liebesjubiläum, Liebesklage und Selbstanalyse der Gefühle, erscheint die dem Reflexionsmonolog entsprechende Beratungsszene, der aus der typischen Situation der Werbung bekannte Frauenpreis und die Liebesdefinition, dazu die Eifersuchtsszene, der Liebesbericht und die Liebesakademie.

Für die Anrufung der Natur sind mir keine Beispiele aus Corneille und Racine bekannt. Bei Calderón erscheinen sie öfters 3). Im Gegensatz zum Monolog findet sich Liebesjubiläum im dialogischen Gespräch auch bei Calderón recht selten: Don Juan in "Peor está que estaba" preist sich zum Beispiel vor seinem Freunde glücklich, die Liebe von Lisarda zu besitzen 4). Desgleichen rühmt sich Lisardo der Liebe seiner Dame 5).

- =====
- 1) I,12 - II,601,a; Ebenso: III,13 - II,613,a
 - 2) III,10 - I,145,c; Weitere Beispiele:
El secreto á voces, I,19 - I,417,c;
Es escondio y la tapada, III,1 - I,473,b
 - 3) Zum Beispiel: El galán fantasma, II,13 - I,299,b/c
La banda y la flor, II,15 - II,161,a
El alcaide de sí mismo, I,10 - II,515,b
Para vencer á Amor, querer vencerle, I,1 - III
El mayor monstruo del mundo, II,10 - I,491,c
 - 4) II,9 - I,100,c
 - 5) Antes que todes mi dama, I,3 - III,550,b; Das seltene Auftreten dieser typischen Situation mag mit dem aus dem Minnesang überkommenen Gebot zum Stillschweigen in Liebesangelegenheiten zusammenhängen. Vgl. Fussnote 3, S.60

Weniger selten als Liebesjubiläum ist die Liebesklage im Gespräch über Liebe. Für Racine ist wieder leidenschaftliche Schmerzäußerung typisch: Phèdre klagt das Leid ihrer geheimen Liebe der Vertrauten Oenone 1). Vor der Vertrauten offenbar sie auch ihre Seelenqual, von Hippolyte nicht wiedergeliebt zu werden 2), und steigert sich bis zur Raserei wilder Eifersucht gegen ihre Rivalin Aricie 3).

Weniger leidenschaftliche Ausbrüche begegnen uns in den entsprechenden Szenen bei Corneille: Das Gespräch des Tite mit seinem Vertrauten Flavian ist von melancholischer Resignation über den unvermeidlichen Verlust seiner Geliebten getragen. Flavian belehrt ihn dabei über das Verhältnis der Liebe des Monarchen zur politischen Pflicht:

Et regarde l'amour comme un lâche attentat
Dès qu'il veut prévaloir sur la raison d'Etat⁴⁾

Aus den Klagen der Sophonisbe spricht ebenso der Stolz der Königin, wieder Hass gegen die Rivalin in der Liebe 5).

In Corneilles frühen Stücken dagegen sind allein emotionale Anlässe Ursache der Liebesklage: Alcide in "Le Menteur" klagt dem Freund Philliste seine Eifersucht, wird aber aufgeklärt, dass diese unbegründet ist 6).

Auch bei Calderón sind nur reine Gefühlsanlässe Gegenstand der Liebesklage: Beatriz und Leonor in "¿Cuál es mayor perfección?" schütten sich gegenseitig das Herz aus, denn ihre Verehrer haben sich beide der Angela zugewandt 7). Don César nennt sich unglücklich, weil seine Dame ihn zum Stellichein geladen hat und er im Gefängnis hinter Schloss und Riegel sitzt 8). Laura teilt ihren Kummer über die Verwicklungen und Verwechslungen, die ihrer Liebe beschert waren,

1) Phèdre, I,3

2) III,1

3) IV,6

4) Tite et Bérénice, V,1

5) Sophonisbe, I,4; III,3; V,3

6) Le Menteur, III,2

7) II,5 - I,77,a

8) Peor está que estaba, II,9 - I,100,c

der Dienerin Beatriz mit.¹⁾ Doña Leonor spricht mit ihrer Dienerin Sirena über ihre unglückliche Liebe zu Don Luis. 2) Don Luis in der gleichen Comedia sagt wenig später, er wolle sterben, weil er seine frühere Geliebte Leonor als die Frau eines anderen wiedergefunden hat 3).

Wie im Liebesmonolog, so ist auch im dialogischen Gespräch über Liebe die Selbstoffenbarung der Gefühle des Helden ein oftgebrachtes Thema, das bei Racine 4), Corneille 5) und Calderón erscheint 6).

Der monologischen Reflexionsszene entspricht in der dialogischen Form des Gesprächs über Liebe die Beratungsszene. Als Berater treten der Diener oder die Dienerin, der Freund oder die Freundin oder ein Familienmitglied auf. Die Formen der Beratung umfassen die gemeinsame Überlegung zweier in gleicher Weise an einem Liebeshandel interessierter Personen, den Rat eines einsichtigen Vertrauten, die moralisierende Ermahnung, die eindringliche Bitte, die Drohung.

Aus Racines Theater ist eine der bekanntesten Szenen der Rat Oenones an Phèdre, sie solle doch ihr eigenes Vergehen dem Hippolyte andichten 7).

In Corneilles "Rodogune" kommen zwei Brüder, Rivalen in der Liebe, und beide Anwärter auf die Thronfolge Syriens, zu einer gütlichen Einigung 8). In "Le Menteur" schlägt die Dienerin ihrer Herrin Clarice eine List vor, um Dorante kennenzulernen, der eben beim Vater von Clarice um die Tochter geworben hat. 9) Der Rat des Vaters oder der Mutter wird meist

- =====
- 1) Antes que todo es mi dama, III,7 - III,567,a
 - 2) A secreto agravio, secreta venganza, I,5 - I,597,a
 - 3) " " " " I,10 - I,599,a
 - 4) Phèdre, I,3
 - 5) La Galerie du Palais, II,3; Méliete, I,1
 - 6) Antes que todo es mi dama, I,3 - III,550,c
 Peor está que estaba, I,3 - I,93,a;
 Los empeños de un acaso, I,11 - II,197,b;
 Es escondido y la tapada, I,1 - I,460,a;
 - 7) Phèdre, III,3
 - 8) II,4 und III,5
 - 9) II,2

in Heiratsangelegenheiten erteilt. In "La Veuve" spricht die Mutter mit der widerstrebenden Tochter über die Heiratspläne, die sie für sie hegt 1). In einer ähnlichen Szene erscheinen Vater und Tochter in "La Galerie du Palais". 2)

Molière, den Ehefragen stark angezogen haben, bringt mehrere derartige Beratungsszenen: In der ersten Szene seines "Sganarelle" hat der Rat des Vaters, der seine Tochter unter die Haube bringen will, schon fast den Charakter einer Drohnung. Ebenso im "Malade Imaginaire" 3).

Calderons Beratungsszenen sind von den oben erwähnten nicht wesentlich verschieden: In "Dicha y desdicha del nombre" lässt sich die Tochter des Gouverneurs durch ihre bestochene Zofe dazu bestimmen, sich maskiert unter die auf der Strasse Tanzenden zu mischen 4). Der moralisierende und den ausschweifenden Lebenswandel seines Herren kritisierende Diener, wie er in der Gestalt des Catalinón in Tirso's "Burlador de Sevilla" vorgebildet ist, erscheint auch in Calderons "La niña de Gómez Arias" 5). In "El maestro de danzar" hält der Diener seinem Herrn, der "con muchísimo amor y poquísimo dinero" seiner Dame von Madrid nach Valencia gefolgt ist, die Torheit seines Benehmens vor 6). In "Peor está que estaba" macht die Dienerin ihrer Dame Vorhaltungen, weil sie sich auf leichtfertige Beziehungen zu einem unbekannten Caballero eingelassen hat 7).

Oft geht es um Heirat in den Beratungsszenen unseres Dichters: So spricht Don Alonso mit seiner Tochter Eugenia über ihre Heirat mit seinem Neffen, die er im Schilde führt 8). Don Diego lässt seiner Tochter barsch die Wahl zwischen einer

1) I,3 und III,4

2) I,2

3) II,6

4) I,13 - III,601,a

5) I,6 - IV,24,b; II,1 - IV,31,a; III,1 - IV,38,a

6) I,1 - II,77,a

7) I,3 - I,92,c

8) Guárdate del agua mansa, II,13 - II,388,c und II,17 - II,389,b

sofortigen Heirat und dem Eintritt ins Kloster 1). Pedro Crespo bittet den Hauptmann, der seine Tochter entehrt hat, flehentlich, er möge doch die Schmach durch eine Ehe tilgen 2). In "El maestro de danzar" entdeckt Juan dem Freund seines Vaters die Flucht seiner Schwester Beatriz mit einem unbekannten Mann. Der Alte rät ihm, der Klugheit Gehör zu geben und die Schwester sogleich mit dem Entführer zu vermählen 3). In "Bien vengas, mal, si vienes solo" will Don Luis die Ehre seiner Schwester rächen, da schlägt ihm der alte Don Bernardo die Ehe als Versöhnungsmittel vor, womit sich alle Beteiligten alsbald einverstanden erklären 4). In "La Cisma de Inglaterra" rät Volseo dem König zur Scheidung 5).

Zwei Themen der Liebesaussprache, die schon aus der Werbungsszene bekannt sind, sind der Frauenpreis und die Liebesdefinition. Frauenpreis erscheint in Corneilles frühen Stück⁶⁾ ebenso wie bei Calderón 7). Die Liebesdefinition fehlt bei Corneille nicht 8) und ist häufig in Calderons Gespräch über Liebe 9).

Eine besondere Form des Gesprächs über Liebe sind Eifersuchtsszenen, in denen sich zwei Rivalen gegenüber treten. Racine vermeidet eigentliche Eifersuchtsszenen der Nebenbuhlerpaare in "Phèdre", "Bajazet", "Mithridate" und "Andromaque". Nur in "Britannicus" treten sich Néron und Britannicus gegenüber. 10) Corneille bringt einige einprägsame Auseinander-

- =====
- 1) La niña de Gómez Arias, I,4 - IV,23,c
 - 2) El alcalde de Zalamea, III,8 - III,82,b
 - 3) III,2 - II,91,c
 - 4) III,2 + II,91,c
 - 5) II,11 - II,223,c
 - 6) Méliete, I,1; La Galerie du Palais, II,3 und III,6; Le menteur,
 - 7) Peor está que estaba, II,9 - I,100,c
 Antes que todo es mi dama, I,3 - III,550,c
 Casa con dos puertas mala es de guardar, I,4 - I,130,b
 Mejor está que estaba, III,10 - I,240,c
 - 8) La Galerie du Palais, II,6 und III,6
 - 9) El mayor monstruo del mundo, II,10 - I,491,a;
 Auristela y Lisidante, II,5 - III,637,a
 El médico de su honra, I,15 - I,351,b;
 Nadie fie su secreto, I,1 - IV,45,a;
 Gustos y disgustos son no mas que imaginacion, I,3 - III,8,b/c
 El pintor de su deshonra, I,14 - IV,69,c
 - 10) III,8

setzung rivalisierender Frauen in den politischen Stücken "Sophonisbe" 1), "Rodogune" 2), "Tite et Bérénice" 3). In "La Galerie du Palais" ziehen zwei eifersüchtige Liebhaber gegeneinander vom Leder 4).

Auch Calderón bringt Gegenüberstellungen eifersüchtiger Personen. Recht selten ist aber die Auseinandersetzung rivalisierender Frauen. Sie erscheint in "Bien vengas, mal, si vienes solo", wo Doña María ihren Liebhaber Juan im Einverständnis mit Ana wähnt und beide mit Vorwürfen überhäuft 5). Häufiger dagegen ist die eifersüchtige Aussprache zweier rivalisierender Liebhaber: So wendet sich Lisardo mit Vorhaltungen an seinen Freund Félix, den er irrtümlich in seine eigene Dame verliebt glaubt 6). Nur selten bleibt es aber in den Auseinandersetzungen zweier Männer beim Wortgeplänkel. Meist werden Degen gezückt 7).

Eine besondere Rolle im Gespräch über Liebe spielt der Liebesbericht. Er gibt die Vorgeschichte der Liebeshandlung. Dabei liegt die Absicht zugrunde, die Einheit des Bühnenspiels zu wahren, oder es wenigstens nicht zusehr zu zersplittern. In Racines "Mithridate" schildert Xiphares seinem Vertrauten den Hergang seiner Liebe zu Monime und die mitspielende politische Entwicklung 8). Ähnlich ist der Bericht der Domitie in Corneilles "Tite et Bérénice" 9) und der Bericht der Laonice in "Rodogune" 10).

Bei Calderón ist die Schilderung der Umstände, die vor dem Eintritt der Liebeshandlung liegen, fast regelmässig die Einleitung einer Comedia. Erzähler ist der Liebhaber oder die

=====

1) I,3; II,3; III,3; V,3 u. 4

2) V,4

3) III,2 u. 3

4) V,2 u.3

5) III,3 - IV, 323,b

6) Antes que todo es mi dama, I,16 - III,554,c

7) Beispiele: Las tres justicias en una, II,20 - III,409,a

Mañanas de abril y mayo, III,12 - II,292,b

Los empeños de un acaso, I,1 - II,193,a

El mágico prodigioso, I,4 - II,173,a

" " " I,13 - II,176,b

" " " II,15 - II, 181,c

8) I,1

9) I,1

10) I,4

Geliebte, der Diener oder die Dienerin. Oft wechselt auch die Rolle des Erzählenden während des Berichts von einem Gesprächspartner auf den anderen. 1)

Zuletzt ist noch eine bei Calderón auftretende Form des Gesprächs über Liebe zu erwähnen, das noch ganz an den Geist der Dialoghi d'amore des León nebre und der galanten Schäferdichtung gemahnt: Die Liebesakademie. Hier wird im Gesellschaftskreis eine die Liebe betreffende Frage aufgeworfen, die alle Anwesenden geistreich und galant zu beantworten haben. In "Los tres afectos de amor" wird die Frage aufgestellt, welcher der drei Liebesaffekte "piedad", "desmayo" und "valor" der wertvollste sei. Jeder der drei Bewerber um Rosarda vertritt in wohlgesetzten "Redondillas" eine der drei Liebesäußerungen. Den Torber und gleichzeitig Rosardas Hand erringt Libio, der für den "desmayo" gesprochen hat. 2) In "El mayor encanto amor" geht es um die Frage, was schwerer sei, echte Liebe zu verbergen, oder Liebe zu heucheln. Die beiden Rivalen Ulises und Arsidas verfechten je eine der beiden Behauptungen. 3) In "El secreto á voces" wird gefragt was der grösste Liebesschmerz sei (¿Cuál es mayor pena amando?) 4)

c) Gespräch der Liebenden

Die Liebesszene ist nach Hoffmann eine Neuschöpfung des Renaissancedramas, denn weder das antike noch das mittelalterliche Theater weisen etwas vergleichbares auf. Die Anregung für die Liebesszenen holte sich das elisabethinische Drama bei der Lyrik der Renaissance und der Antike 5). Als typische

- =====
- 1) Liebesberichte finden sich in:
Basta callar, I,1 - III,255,a
Antes que todo es mi dama, I,2 - III,550,a
El jardin de Falerina, I,2 - II,295,c
Agradecer y no amar, I,4 - II,596,c
Dar tiempo al tiempo, I,22 - III,512,a
Mejor está que estaba, I,1 - I,225,a
Peor está que estaba, I,3 und 4 - I,92,c,ff.
 - 2) III,17 - III,355,a
 - 3) II,6 - I,397,c
 - 4) I,6 - I,412,c; Weitere Beispiele:
De una causa dos efectos, III,8 - IV,124,a
El José de las mujeres, I,11- III,361,b
Hombre pobre todo es trazas, I,6 - I,506,a
 - 5) S.146

Züge der Shakespeare'schen Liebesszenen findet Hoffmann die lyrische Form, die Einbeziehung der Natur, mythologische Vergleiche und Treueversicherungen 1).

Liebesszenen sind auch ein beliebter Bestandteil des klassischen französischen Theaters und des Calderón'schen Dramas. Die vier obigen Wesenszüge lassen sich auch bei unserem Dichter wahrnehmen. Dazu kommt noch eine Reihe anderer Merkmale: Schon aus den beiden bisher besprochenen typischen Situationen sind Anrufung der Natur, Frauenpreis, Selbstanalyse des Gefühls und Liebesklage bekannt. Spitzfindige Untersuchungen des Wesens der Liebe, die schon mit der Liebesakademie zur Sprache kamen, dringen auch in die Zwiesprache der Liebenden ein. Besonders typisch für das Gespräch der Liebenden ist die Liebesversicherung und die Eifersuchtsszene. Daneben erscheinen noch zwei Sonderformen, die am Schluss dieser typischen Situation kurz behandelt werden sollen.

Die Anrufung der Natur ist besonders bei Calderón beliebt. 2) Der Frauenpreis erscheint auch bei Corneille und Racine³⁾, ebenso die Selbstanalyse des Liebesgefühls 4). Oft hadern die Liebenden

1) S. 148

2) Beispiele für Anrufung der Natur:

Peor está que estaba, III, 5 - I, 104, a
El monstruo de los jardines, III, 1 - IV, 227, a
Eco y Narciso, III - II, 590, a/b
Los empeños de un acaso, I, 7 - II, 194, c

3) Beispiele für Frauenpreis:

Racine: Britannicus, V, 1
Corneille: Mélite, I, 4; Le Cid, III, 4; Le Menteur, III, 5
Calderón: La Cisma de Inglaterra, I, 11 - II, 219, c
El alcaide de sí mismo, III, 4 - II, 523, c
Mejor está que estaba, II, 2 - I, 231, b
El jardín de Galerina, II, 9 - II, 303, a
Casa con dos puertas mala es de guardar, I, 10 - I, 133, b

4) Beispiele für Selbstanalyse des Liebesgefühls:

Racine: Phèdre, II, 5; Bajazet, II, 5
Corneille: Mélite, I, 4; Clitandre, V, 3; La Veuve, II, 5;
La Galerie du Palais, V, 4

Calderón: Eco y Narciso, II - II, 581, c;
Basta Callar, III, 3 - III, 272, a
" " I, 13 - III, 261, c
La Osma de Inglaterra, I, 11 - II, 219, c;
El mágico prodigioso, II, 10 - II, 180, b
Peor está que estaba, II, 13 - I, 101, c

gemeinsam mit dem Schicksal, das ihrer Verbindung Widerstände entgegensetzt 1).

Manchmal ist das Gespräch der Liebenden bei Calderón nur der äussere Rahmen eines Streitgesprächs über allgemeine Liebesfragen, ganz im Stil einer Liebesakademie. So besucht zum Beispiel Félix in "Casa con dos puertas mala es de guardar" seine Geliebte Laura, um ihre Eifersucht zu beschwichtigen. Laura behauptet, sie sei nicht eifersüchtig, Félix beweist ihr das Gegenteil, Laura widerlegt ihn, usw.2) In "Peor está que estaba" findet folgender Disput zwischen César und Lisarda statt: Lisarda nennt César einen Schmeichler, weil er behauptet sie zu lieben, ohne sie gesehen zu haben. (Lisarda geht als "Tapada"). Es gebe keine Liebe, ohne dass man seinen Partner kenne, so meint die Dame. César widerlegt sie, indem er anführt, dass doch auch ein Blinder lieben könne, usw. 3)

Ein wesentlicher Bestandteil des Gesprächs der Liebenden bei Racine, Corneille und Calderón ist die Liebesversicherung 4).

1) Beispiele:

Racine: Britannicus, V,1

Corneille: Le Cid, III,4; Suréna, I,3; Tite et Bérénice, III,5

Calderón: Amar después de la muerte, I,4 - III,682,c

A secreto agravio, secreta venganza, I,8 - I,598,c

" " " " " I,9 - I,599,a

(Die Klage wird hier von Luis und Leonor in je einem Sonnet vorgetragen)

Antes que todo es mi dama, III,11 - III,568,a

Basta callar, I,15 - III,262,a

El escondido y la tapada, III,7 - I,475,a

2) I,10 + I,133,b

3) I,7 - I,95,b

4) Beispiele:

Racine: Britannicus, V,1; Bérénice, I,4

Corneille: Méliete, I,4; La Veuve, II,4; u. II,5; La Galerie

du Palais, V,4; Médée, I,3; Le Cid, III,4;

Suréna, I,3; Le Menteur, III,5

Calderón: Antes que todo es mi dama, II,10 - III,560,b

Eco Y Narciso, II - II,586,a;

El alcaide de sí mismo, II,13 - II,521,b

" " " " " III,4 - II,523,a

Casa con dos puertas mala es de guardar, I,10 - I,13

Amar después de la muerte, I,4 - III,682,c

Der häufigste Gesprächsinhalt der Liebesszene bei Calderón und in Corneilles frühen Stücken ist die Eifersucht. 1) Auch in Corneilles übrigen Stücken sind Eifersuchtsszenen anzutreffen 2). In "Tite et Bérénice" ist eine politische Notwendigkeit der liebeshemmende Faktor, der die Eifersucht hervorruft: Die Königin hält Titus entgegen:

Vos chimères d'Etat, vos indignes scrupules
Ne pourront-ils jamais passer pour ridicules?

3)

Racines "Bérénice" enthält eine ähnliche Eifersuchtsszene zwischen Titus und Bérénice.4)

Bei Calderón drehen sich weitaus die meisten Szenen des Gesprächs der Liebenden um die Eifersucht auf einen Rivalen oder eine Rivalin. In den Comedias de Capa y Espada hat die Eifersucht meist keinen eigentlichen Grund, sondern beruht nur auf einem Missverständnis oder einer Verwechslung.5) In einigen Szenen allerdings bezieht sich die Eifersucht auf einen tatsächlichen Rivalen 6).

=====

1) Beispiele aus Corneille: La Veuve, I,5; Méliste, II,2; und V,3
La Galerie du Palais, II,8; Le menteur, II,3

2) Médée, III,3; Suréna, I,3

3) III,5

4) IV,5

5) Beispiele:

Basta callar, I,13 - III,261,c

" " III,3 - III,272,a

Antes que todo es mi dama, I,14 - III,554,a

" " " " " " I,19 - III,555,b

" " " " " " II,13 - III,562,c

" " " " " " III,11 - III,568,a

Los empeños de un acaso, I,14 - II,194,a

" " " " " " I,13 - II,198,a

" " " " " " II,5 - II,202,c

El escondido y la tapada, III,3 - III,510,a

Dar tiempo al tiempo, I,14 - III,510,a

" " " " " " I,24 - III,513,a

" " " " " " II,11 - III,519,a

6) Beispiele:

Las manos blancas no ofenden, I,3 - III,282,a

No siempre lo peor es cierto, I,14 - II,466,b

Mujer llora y vencerás, I,3 - III,573,c

Eine besondere Form des Liebesgesprächs ist die von dritter Seite erpresste Liebesaufkündigung: In Racines "Britannicus" zwingt Néron Junie, die Geliebte seines Halbbruders Britannicus, diesem das Bündnis aufzusagen, und aus Angst, ihren Geliebten ins Verderben zu stürzen, tut Junie, wie sie geheissen. 1) Ein ähnliches Schicksal ist dem Paar Menon und Semíramis in Calderons "La hija del aire, 1ª parte" beschieden: Aus Eifersucht befiehlt Irene der Semíramis, und der König seinem Feldherrn Menon, sie sollen sich beim nächsten Stellidinein abweisend verhalten. So geschieht es denn auch. Da weder Semíramis noch Menon von dem Zwang wissen, unter dem der andere handelt, trennen sich beide verwundert und zornig 2).

Eine weitere Sonderform der Liebesszene verdient Erwähnung: Barocke Sprachtändelei, die in der Dichtung des 17. Jahrhunderts allenthalben Spuren hinterlässt und zum Beispiel ganze Novellen hervorbringt, in denen gewisse Vokale nicht verwendet werden 3), lässt Calderón auf eine ebenso geistreiche wie originelle Art des Liebesgesprächs verfallen: Der Inhalt des Stücks "El secreto á voces" (Das laute Geheimnis) ist die Geheimsprache in der sich die beiden Liebenden Federico, der Geheimschreiber der Herzogin und Laura, deren Hoffräulein, in Gegenwart anderer unterhalten, ohne dass diese den geheimen Sinn innerer Worte verstehen können. Die Zusammensetzung der Anfangswörter eines jeden Verses ergibt die Botschaft der Liebenden aneinander 4). In "Duelos de amor y lealtad" bedient sich das Paar Tnoas und Irifile, die in Gefangenschaft gefallen sind, einer ähnlichen List, um sich zu verständigen. Hier enthalten jeweils die letzten Zeilen der Rede der Irifilis die geheime Botschaft an den Geliebten 5).

=====

1) II,6

2) III,6 - III,38,b

3) Vgl. Pfandl: Historia d.l. Literatura Nacional Española e.l. Edad de Oro, S. 261

4) Vgl. die Szenen: I,22 - I,418,a
II,6 - I,420,c
II,8 - I,421,b
II,17 - I, 424,b
III,8 - I,429,b

5) I,19 - IV,293,a

hier ist es auch an der Zeit, auf eine stilistische Besonderheit des Liebesdialogs hinzuweisen. Es lässt sich beobachten, dass sich die Liebenden bald der höflichen Anrede "vos" bedienen, bald das vertrautere "tú" bevorzugen. Dabei entspricht, wie in der modernen Sprache, die pluralistische Anrede einer formell-höflichen Beziehung. Die Anrede "tú" drückt vertrauteren Umgang, manchmal auch Geringschätzung oder Verachtung aus. Die Grenze der beiden Anredestile ist nicht starr, sondern fließend. Manchmal wechseln "tú" und "vos" sogar im selben Dialog. Darin hat man wohl ein Stilmittel zu erblicken, das jeweils eine Gefühlsveränderung des einen oder beider Gesprächspartner andeutet, die sich im Verlauf der Unterredung ergibt. Schon im Liebesdialog der deutschen Spielmannsepen ist der Wechsel von "Duzen" und "Ihrzen" in stilistischer Funktion eine häufige Erscheinung.¹⁾

Ein Gleiches findet sich in den Gesprächen der Liebenden bei Corneille: In einer Szene von "La Veuve" beginnen Clarisse und ihr Liebhaber Philiste die Unterredung mit "vous". Dann wechselt Clarisse unvermittelt zu "toi", als sie eifersüchtig über Philistes Gefühle zu zwei anderen Damen Rechenschaft fordert ²⁾. Wenig später sagt sie wieder "vous" zu Philiste und, nachdem er sie seiner Liebe versichert hat, "toi". Der steifere Philiste bleibt bei "vous" ³⁾. In Corneilles "Médée" beginnt Médée eine Auseinandersetzung mit Jason in der höflichen Form "vous". Bald aber steigert sie sich zu leidenschaftlichen Anklagen, die in der singularistischen Anrede vorgebracht werden. Jason sagt ebenfalls "toi". ⁴⁾ In der Unterredung zwischen Rodrigue und Chimène, die auf die Tötung des Grafen folgt, beginnt Rodrigue den Dialog mit "vous". Als er aber sieht, wie sehr Chimène durch seine Anwesenheit erregt wird, wechselt er zu "toi"⁵⁾.

=====

1) Darüber Bauss, S.73 ff.

2) I,5

3) II,4

4) III,3

5) Le Cid, III,4

Ganz ünnlich ist der Gebrauch der beiden Anredestile bei unserem Dichter: So macht Lisardo in "Antes que todo es mi dama" seiner Geliebten Clara eine Eifersuchtsszene. Beide beginnen mit "vos". Lisardo wechselt dann in der Erregung zu "tú", während Clara bei "vos" bleibt.¹⁾ In "El alcaide de sí mismo" schildert Federico, der von Räubern ausgeplündert worden ist, sein Missgeschick der Elena, die er im Walde antrifft. Er betitelt sie "vos", sie antwortet, von Mitleid geführt, mit "tú". Dann führt sie aber mit "vos" weiter 2). Federico findet Aufnahme bei Elena und spricht ihr in einer späteren Szene seinen Dank aus. Elena duzt ihn wieder, merkt aber, dass sie ihre Gefühle schon zu weit gezeigt hat, und kehrt zu "vos" zurück 3). In "Mejor está que estaba" bittet Carlos bei einer ihm unbekannten Dame um Asyl. Er sagt "vos", Flora "tú", denn erstens droht Gefahr und zweitens erkennt sie in Carlos den Caballero wieder, der sie ihm Park auf ihre Bitte vor zwei aufdringlichen Verehrern beschützt hat 4). Wenig später sagt auch Carlos "tú", weil die überstandenen Aufregungen die beiden einander nähergebracht haben 5).

d) Erste Begegnung

Die Situation der "ersten Begegnung" gehört wie das Stelldichein zur Gruppe der Spielszenen, in denen die bewegte Handlung den ersten Rang behauptet, und der Dialog nur zu deren Erklärung und Begleitung herangezogen wird. Für diese Art der typischen Situation ist es schwer Parallelbeispiele aus Corneille, Racine oder Shakespeare anzuführen, weil dort weniger die äusseren Handlungsvorgänge, als ihre Ursachen und Wirkungen in der Psyche der handelnden Gestalten Gegenstand der dramatischen Darstellung sind. Damit hängt zusammen, dass bei jenen Dramatikern vor allem Individualcharaktere auftreten, Menschen von Fleisch und Blut, deren

1) I,14 - III,554,a

2) I,5 - II,513,a/b

3) II,7 - II,519,a/b

4) I,2 - I,225,c

5) I,17 - I,230,b

Wesen sie voneinander unterscheidet, während die Mehrzahl von Calderons Helden psychologisch unklar gezeichnete Typencharaktere sind. Die Personen in seinen Stücken unterscheiden sich oft nur durch den Namen, und, wie Wurzbach bemerkt, kann kein Kenner Calderons schon aus eigenem Ermessen beinahe angeben, wie sich bestimmte Personen in dieser oder jener Situation verhalten werden 1). Auf Kosten der psychologischen Durchgestaltung kommen seine Dramen dem Verlangen des Publikums nach handlungsreichem Geschehen entgegen 2). Es ist deshalb nur natürlich, dass die handlungsbetonten typischen Situationen bei unserem Dichter einen breiteren Rahmen einnehmen, als bei Corneille, Racine oder Shakespeare.

Unter den handlungsbetonten Situationen stellt die "erste Begegnung" das Kennenlernen des späteren Liebespaars dar. Meistens allerdings werden die Liebespaare schon als solche vorgestellt und ihr erstes Zusammentreffen geht dem Bühnenspiel voraus, bleibt manchmal unerwähnt und wird meist durch einen "Liebesbericht" ergänzt. Auch für Corneille und Racine ist der "Liebesbericht" die gebräuchlichste Art, die erste Begegnung der Liebenden darzustellen. Ihr Zusammentreffen im Rahmen des Bühnenspiels selbst findet sich in Corneilles "La Galerie du Palais" 3).

Häufiger finden sich derartige Szenen bei Calderón⁴⁾. Gemeinsam ist ihnen allen, dass sich Held und Heldin vom ersten Anblick an ineinander verlieben. Mit Vorliebe wählt der Dichter zwei Umstände um die erste Begegnung darzustellen: Rettung der Dame aus Gefahr durch den Helden und Verlieben in das Bild einer unbekannten Person.

Der Ursprung des Motivs der Lebensrettung dürfte wohl, wie manche Merkmale der Liebesdarstellung unseres Dichters,
=====

- 1) S. 147; Vgl. dazu auch Altschul, S. 108 und Blanca de los Rios: De Calderón y de su obra, S. 4
- 2) Darüber Cioranescu: "Parece evidente que los contemporáneos consideraron a Calderón más bien como a un notable técnico de la escena, como a un maestro de la intriga y de la combinación de incidentes dramáticos. Desde el punto de vista de su época, todos los problemas de Segismundo valen menos que su primer lance;" (S. 154)
- 3) I, 6
- 4) La Cisma de Inglaterra, I, 11 - II, 219, c
El mágico prodigioso, I, 9 - II, 175, b
Casa con dos puertas mala es de guardar, I, 1 - I, 129, a
La dama duende, I, 2 - I, 167, b

in der höfischen Liebe zu suchen sein 1). Die Errettung der Dame aus Gefahr sichert dem Ritter ihre Dankbarkeit, aus der die Liebe hervorgeht. Auch das Motiv des Ritters, der sich in eine Unbekannte verliebt, ist schon der altprovenzalischen Dichtung vertraut 2).

An die Situation der Lebensrettung erinnert etwa bei Corneille die Szene in "Le Menteur", wo Dorante Clarice, "faisant un mauvais pas", unterstützt, und dabei ihre Bekanntschaft macht 3). viel häufiger sind solche Situationen bei Calderón.

In "Amor, honor y poder" rettet Enrico die Schwester des Königs, deren Pferd auf der Jagd gescheut ist 4). In "Dicha y desdicha del nombre" befreit Don Félix Serafina, die eben auf der Strasse von einigen Vermummten weggeschleppt wird 5). Enrique in "El encanto sin encanto" rettet Serafina aus den Finten im Hafen von Marseille 6). Casimiro stürzt sich kühn ins Kampfgetümmel, um Cristerna, die sich in die Schlacht gewagt hat, Gelegenheit zur Flucht zu bieten 7). In "Primero soy yo" wird Hipolita von einem unerschrockenen Retter aus den Trümmern ihres eingestürzten Landhauses hervorgezogen 8). Die Rollen des Retters und der geretteten Dame sind vertauscht in "La Hija del aire, la parte". Semíramis schleudert dem scheuenden Pferd des Königs einen Knüttel zwischen die Beine, sodass es strauchelt, und der König dem drohenden Sturz in eine Schlucht entgeht 9).

=====

- 1) Über das Motiv des Helden, der die Jungfrau befreit, im Mittelalter, siehe Huizinga, S. 104, ff.
- 2) So verliebte sich zum Beispiel Jaufre Rudel in eine Gräfin, die er nie gesehen hatte. (Vgl. Appel: Provenzalische Chrestomathie, Nr. 122)
- 3) I, 2
- 4) I, 3 - I, 367, c
- 5) I, 11 - III, 603, a
- 6) I, 13 - III, 114, a
- 7) Afectos de odio y amor, I, 12 - II, 104, c
- 8) I, 3 - IV, 3, a
- 9) II, 11 - III, 33, b

Die zweite Situation, auf die Calderón gerne zurückgreift, um die erste Begegnung eines späteren Liebespaars darzustellen, ist das Verlieben in das Bild einer unbekannten Person: In "Mujer llora y vencerás" entreisst Margarita ihrem früheren Geliebten eifersüchtig das Bild einer Dame, das er in der Hand hält, und mit sehnsüchtigen Blicken betrachtet 1). Sie schiesst es mit dem Pfeil in die Luft 2). Weit entfernt fällt es dem Federico zu Füssen, der sich in die darauf abgebildete Schönheit verliebt 3). In "El mayor monstruo del mundo" fällt dem Römer Octavian mit der Kriegsbeute ein Bild Marienes in die Hände, in die er sich alsbald verliebt 4). In "Lances de amor y fortuna" hat Aurora am Meeresstrande ein Bild Rugeros gefunden und sich in ihn verliebt 5).

e) S t e l l d i c h e i n

Das Stelldichein schafft den Ort und die äusseren Umstände unter denen sich die Situation des "Gesprächs der Liebenden" vollzieht. Eine Trennung der beiden Situationen wäre für die Behandlung von Corneilles und Racines Dramen nicht erforderlich, weil dort das psychologische Moment des Gesprächsinhalts im Vordergrund steht, und den äusseren Umständen der Begegnung meist keine dramatische Bedeutung zufällt. Anders in der spanischen Comedia de Capa y Espada. Hier steht das Geschehen im Mittelpunkt, und die dramatische Entwicklung entfaltet sich aus immer neuen Zwischenfällen, bis sich alle Spannungen in der Schlusszene in einem öffentlichen Verlöbnis lösen. Ein Kernpunkt der dramatischen Verwicklung in Calderons Comedias de Capa y Espada ist das Stelldichein. Der Ort des Zusammentreffens der Liebenden ist der öffentliche Park, die Strasse, das Feld, der Wald, der Garten, das Fenster der Geliebten. Mit besonderer Vorliebe lässt Calderón seine Liebespaare in

- =====
- 1) I,3 - III,573,c
 - 2) I,9 - III,575,b
 - 3) I,11 - III,576,b
 - 4) I,7 - I,484,b
 - 5) I,5 - I,38,c

einem Haus zusammentreffen, sei es bei der Geliebten, dem Liebhaber, in dessen Quartier in einem Gasthof oder in der Wohnung einer Freundin der Dame. Wenn das Stelldichein nicht im Haus der Dame selbst stattfindet, so begibt sie sich als "tapada" zur vereinbarten Stelle, woraus sich mannigfache Arten der Verwechslung konstruieren lassen, die dem beliebten Eifersuchtsmotiv neuen Stoff liefern. Das Erwecken von Eifersuchsgefühlen ist auch bestimmend für die Unterredung im Haus, denn hier bieten sich die besten Möglichkeiten einer Überraschung des Liebespaars durch den Vater, den Bruder oder einen Nebenbuhler, worauf Degen gezückt werden, häufiger aber der ertappte Liebhaber mit seinem Diener in einem Nebengemach versteckt wird, aus dem er dann zur Unzeit wieder herauskommt, usw. Mit einem Wort, die Situation des Stelldicheins dient einerseits als erregendes Moment, indem sie zum Anlass begründeter oder unbegründeter Eifersuchsgefühle wird, andererseits erfüllt sie, wie keine andere, das Verlangen des Publikums nach Situationskomik, Spannung, Zwischenfällen und unerwarteten Lösungen.

Das Typische der Situation bei Calderón ist die Heimlichkeit der Unterredung und ihre Störung, meist durch eine eifersüchtige Person.

Ein Parallelbeispiel bietet Shakespeares "The Merry Wives of Windsor", wo Sir John Falstaff, der sich zum Stelldichein mit Frau Ford begeben hat, vor dem herannahenden Ehemann in einem Wäschekorb aus dem Haus getragen und in ein stinkendes Abwasser geworfen wird.

Bei Calderón erscheint das Stelldichein in jeder Comedia de Capa y Espada mehrmals. Aus der grossen Zahl der Beispiele seien nur einige angeführt 1).

=====

1) Antes que todos mi dama, I,20,21,22 - III,556

" " " " " " II,10 - III, 560,b

Mejor está que estaba, I,8 - I,227,c

" " " " " " I,12 - I,229,a

" " " " " " I,17,18 - I,230,b;

Casa con dos puertas mala es de guardar, I,10- I,133,b

" " " " " " II,3 - I,135,c

" " " " " " II,13 - I,139,b;

f) Verlobungsszene

In den Unterhaltungsstücken der Zeit, die eine Liebesfabel zum Gegenstand haben, mündet das Bühnenspiel nach vielen Verwicklungen meist zu guter Letzt in eine Verlobungsszene. Verlobungsszenen stehen am Ende von Shakespeares "The Two Gentlemen of Verona", "As you like it", "Love's Labours lost", Corneilles "La Veuve", "Le Menteur", "La Galerie du Palais" und Molières "Sganarelle", "Le médecin malgré lui", "Les femmes savantes", "Le malade imaginaire" sowie vieler anderer. Bei Calderón beschliesst die Verlobungsszene regelmässig jede Comedia de Capa y Espada und nicht wenige der übrigen Stücke.

Das Typische dieser Situation bei Calderón ist: Die gleichzeitige Anwesenheit aller Personen auf der Bühne, ein letzter Höhepunkt, der einen tragischen Ausgang möglich erscheinen lässt, die Lösung des Konfliktes im Eheversprechen und der Epilog, der noch einmal auf den Titel des Stücks verweist und die Nachsicht des Publikums für seine Schwächen erbittet. Letzter Höhepunkt sind zum Beispiel Augenblicke, wo der Vater oder Bruder, der plötzlich von einer Liebschaft seiner Tochter oder Schwester unterrichtet wird, Mine macht, sie zu erdolchen. Die Ehe des Mädchens mit dem Mann, der ihre Ehre und den Ruf ihrer Familie in Gefahr gebracht hat, ist die regelmässige Lösung, in die alle Beteiligten freudig einwilligen. Da die Verlobungsszene alle Comedias de Capa y Espada beendet, erübrigen sich Beispiele.

Bemerkenswert ist ferner, dass die Lösung manchmal überrascht, weil sie auf einem unerwarteten Gefühlsumschwung gründet: Langes, unerhörtes Liebeswerben schlägt oft um in die plötzliche Verlobung mit einer ungeliebten Person. So bemüht sich Flor in "La señora y la criada" durch eine ganze Comedia hindurch, die Liebe ihres Verlobten Crotaldo wiederzugewinnen, der seine Aufmerksamkeit ganz unverhohlen Diana zuwendet und sich am Spielende auch mit ihr verlobt. Flor reicht darauf dem Fisberto die Hand, den Crotaldo bei

Diana ausgestochen hat. Dazu findet sie die fremd anmutenden Worte "Dicha es mia" 1). Ebenso gilt das Liebeswerben Lotarios in "Lances de amor y fortuna" drei Akte lang Aurora. Endlich heiratet sie aber doch Lotarios Rivalen Rugero, und, rasch getröstet, reicht Lotario Rugeros Schwester die Hand 2). Rasch erlischt auch die Liebe Lauras in "Faber del mal y del bien". Ihre stille Zuneigung gehört Alvaro, und als er sich mit Hipolita verlobt, verspricht sie sich unvermittelt einem anderen 3). Segismundo in "La vida es sueño" überrascht in der Schlusszene dadurch, dass er nicht nur heroisch seiner Liebe zu Rosaura entsagt, sondern sich auch noch zum Tröster der in der Liebe enttäuschten Estrella erhebt und seine Verlobung mit ihr kundtut 4).

Diese unvorbereiteten Lösungen des Liebeskonflikts werden dem Dichter einerseits durch die Theaterkonvention der Zeit aufgezwungen, die eine Verlobungsszene am Ende des unblutigen Bühnenspiels vorsieht. Andererseits wird dahinter eine Auffassung sichtbar, die Geschlechtsliebe nicht als tiefgehende Leidenschaft empfindet, sondern als eine Form der Gesellschaftsbeziehung, deren seelischer Genalt in den äusseren Erscheinungsformen der Galanterie schon mitgegeben ist.

g) Zusammenfassung

Im Rückblick auf die Verwendung und Gestaltung der typischen Situationen bei Calderón, ergeben sich im Vergleich mit Corneille und Racine die folgenden Eindrücke:

Was die Verwendung der typischen Situationen anlangt, so fällt bei unserem Dichter den Spielszenen eine bedeutendere Rolle zu, als bei seinen beiden Zeitgenossen, was damit zusammenhängt, dass dort die Psyche der Charaktere handlungsbestimmend ist, während sich hier - am ausgeprägtesten in

=====

1) II, 47, c

2) I, 53, c

3) I, 35, c

4) I, 18, c

den *Comedias de Capa y Espada* - die dramatische Spannung mit Vorliebe aus immer neu auftretenden Schwierigkeiten und Zwischenfällen ergänzt 1).

In Bezug auf die Ausgestaltung der typischen Situationen ist eine Vorliebe für bestimmte Themen der Liebesaussprache, die regelmässig wiederkehren, bei Corneille, Racine und Calderón in gleicher Weise zu bemerken. Diese Lieblingsthemen sind: Liebesjubiläum, Liebesklage, Selbstanalyse, Frauenpreis, Liebesdefinition und bei Calderón auch Anrufung der Natur und die Liebesakademie. Eine Verwandtschaft mit der platonisierenden Liebeslyrik der Renaissance ist erkennbar.

Mit dem frühen Corneille ist Calderón gemeinsam, dass das affektive Problem der Liebe stets im Mittelpunkt der Liebesaussprache steht, während der Franzose in seinen späteren Werken das Motiv der vorhelichen Liebe häufig mit politischen Motiven paart, die die nüchternen Erwägungen der Staatsraison auch mit in das Liebesgespräch hineinbringen.

Gemeinsam ist Calderón und Corneille endlich die Auffassung vom oberflächlichen Charakter der erotischen Beziehungen: Liebe ist keine tiefe Leidenschaft wie in Racines Hauptwerken. Leidenschaftliche Ausbrüche im Liebesgespräch gehören zu den Seltenheiten. Liebe entsteht und vergeht rasch. Sie wird verstanden als angenehmer Zeitvertreib der vornehmen Gesellschaft, ein Vorwand zu geistiger Auseinandersetzung und gewandter Konversationsführung, ein Anlass, sich in feinen Sitten zu üben, und eine Ursache dramatischer Verwicklungen und bewegten Geschehens.

Diese Auffassung der Liebe wird im nächsten Kapitel noch deutlicher hervortreten.

=====

- 1) Über diesen Aspekt Calderons und seine Ausstrahlung nach Frankreich, siehe Gioranescu, S.154,ff.
- 2) Die leidenschaftliche Liebesauffassung Racines wird betont in einem Aufsatz von Auerbach: Racine und die Leidenschaften, GRU, XIV, 1926, S.371-380

II. Die Rolle der Liebe im dramatischen Konflikt

In den beiden vorausgehenden Kapiteln wurde das Liebesmotiv in seinen sprachlichen Ausdrucksformen und in der Art seiner Darstellung in einzelnen typischen Situationen behandelt. Im Folgenden soll nun der Umkreis der Betrachtung auf die dramatische Gesamtanlage der Calderonschen Comedias ausgedehnt werden, und die Rolle der Liebe im dramatischen Konflikt untersucht werden.

Die Auseinandersetzung des Liebesgefühls mit einer Gegenmacht im Drama kann äusserer oder innerseelischer Natur sein. Im ersten Fall ist der Spannung erzeugende Gegenpol ein hemmender äusserer Umstand, wie die Konkurrenz eines wirklichen oder nur eingebildeten Nebenbuhlers, oder die auf dem Ehrgefühl des Vaters, Bruders oder Ehemanns beruhende Überwachung der Geliebten. Beide Male ist Eifersucht das Spannungselement, einerseits Liebeseifersucht, ein in jeder Art der Dramatisierung einer Liebesfabel beliebtes Motiv, andererseits die besonders für das spanische Theater des Goldenen Zeitalters bedeutsame Ehreifersucht (celos de honor). Auch das Motiv der sinnlichen Leidenschaft, die den Helden an der Umwelt scheitern lässt, mag man allenfalls noch den äusseren Konflikten zurechnen. Dagegen liegt ein innerseelischer Konflikt vor beim Widerstreit des Liebesgefühls mit einer sittlichen Anforderung im Inneren des Helden. Hier entsteht der Pflicht - Liebe Konflikt, ein auch im klassischen Theater Frankreichs öfters behandeltes Motiv. Die Pflicht als Widerpart der Liebe erscheint bei Calderón in drei Formen, als soziale, politische oder religiöse Forderung.

a) Eifersucht (Liebeseifersucht)

Eifersucht in verschiedenen Formen und Graden spielt eine bedeutende Rolle in den spanischen Comedias im allgemeinen und in Calderons Dramen im besonderen 1). Weitaus am häufigsten sind die Eifersuchtsgefühle in Calderons Comedias unbegründet und entstehen aus irgendeinem Missverständnis, das einer der beiden Liebenden zum Anlass nimmt, die geliebte Person im Einverständnis mit einem Nebenbuhler zu glauben. Das Motiv der unbegründeten Eifersucht ist überhaupt ein oft anzutreffender Bestandteil jeder Art von Komödie: So hebt zum Beispiel in Molières "Sganarelle" die Frau des Titelnelden ein Bild von der Strasse auf, das einer ohnmächtigen jungen Dame entglitten ist, und deren Liebhaber darstellt. Sganarelle entdeckt die Miniatur im Besitz seiner Frau und glaubt nun Grund zur Eifersucht zu haben 2).

Bei Calderón erscheint die unmotivierte Eifersucht in fast allen Comedias de Capa y Espada und Comedias de Cuerpo: In "Amigo, amante y leal" befindet sich Don Félix nach längerer Abwesenheit wieder im Hause seiner Dame Aurora, als ein Abgesandter des Fürsten gemeldet wird, der Aurora die Liebeswerbung seines Herren überbringt. Don Félix ist versteckter Zuhörer. Obwohl Aurora keinen Grund zur Eifersucht gegeben hat, kann sie Félix nicht von ihrer Unschuld überzeugen, und er entfernt sich eifersüchtig 3). In "Antes que todo es mi dama" erhält Laura von ihrem Verehrer Félix eine Schärpe als Angebinde und wagt nicht sie zu tragen, weil sie fürchtet, ihr Vater könnte ihrer heimlichen Liebe innewerden. Sie gibt deshalb das Geschenk an ihre Freundin Clara weiter und bittet sie, damit angetan, bei ihr zu erscheinen und ihr die Schärpe unter den Augen ihres argwöhnischen Vaters als Geschenk zu überreichen.

1) Auch die zeitgenössische Psychologie hält den Affekt für erwähnenswert. So schreibt Dona Oliva Sabuco de Nantes Barrera im "Coloquio del conocimiento de sí mismo": "El afecto de celos da muy mala vida al hombre, y más a las mujeres, como sea miedo y sospecha de gran pérdida; es un temor y miedo de perder lo que se ama que luego se sigue al grande amor; ... Son los celos como el espejo de Alinde donde todo parece mayor de lo que es, y muchas mujeres pierden el juicio; causa muertes y enfermedades, angustias y torcer la boca, desvarío y locura en hombres y mujeres...." (BAE, 65, S. 341)

2) 6. Szene

3) I, 3, f. - II, 556, b, ff.

Clara wird mit der Schärpe von ihrem eigenen Verehrer Lisardo gesehen, der nun annimmt, Clara sei das Liebchen des Félix 1). In "Dar tiempo al tiempo" ist Don Juan nach längerer Abwesenheit in die Hauptstadt zurückgekehrt. Seine Dame Leonor hat inzwischen die Wohnung gewechselt. In ihrem früheren Haus wohnt jetzt Beatriz, die natürlich auch einen Verehrer hat. Juan, der nichts vom Umzug seiner Dame weiss, wird Zeuge wie Pedro, der Verehrer der Beatriz, vor ihrem Hause mit dem Bruder der Beatriz Degen kreuzt, worauf Beatriz aus dem Haus flieht und bei Leonor Zuflucht sucht. Juan hält Beatriz in der Dunkelheit für Leonor, Pedro für ihren heimlichen Liebhaber und sagt ihr harte Worte der Eifersucht 2). Das Anführen weiterer Beispiele erübrigt sich, da diese Verwechslungs- und Eifersuchtsmotive für Calderón so bezeichnend sind, dass sie schon die Zeitgenossen "lances de Calderón" benennen 3).

Ein aus einer echten Rivalität in der Liebe resultierendes Eifersuchtsgefühl fehlt in wenigen von Racines und Corneilles Stücken. In Racines "Phèdre", "Andromaque" und "Bajazet" bringt die leidenschaftliche Liebe Phèdres, Hermiones, Orestes und Roxanes den leidenschaftlichen Hass gegen den bevorzugten Rivalen mit sich, doch wird dieser Ansatz nicht zur Eifersuchtsintrige ausgebaut. Vielmehr löst die leidenschaftliche Liebe einen Konflikt aus, weil sich der Held ihrer Überwindung nicht gewachsen zeigt und von ihr in den Strudel des Verderbens gerissen wird. In Racines "Mithridate" beendet die Selbstüberwindung des Königs die Rivalität mit seinem Sohne um die Liebe einer Frau. Da er Xipharès im Kampf gegen Rom und den rebellierenden Pharnace benützt, beschliesst er, in der Liebe vor ihm zurückzutreten:

J'ai besoin d'un vengeur, et non d'une maîtresse

4)

=====

1) I,7,ff. - III,552,b,ff.

2) I,11,ff. - III,509,b,ff.

3) Vgl. Depta, S.90

4) IV,5

Auch Corneille hat das Eifersuchtsmotiv öfter gestaltet, vor allem die Rivalität zweier Frauen. In den politischen Stücken "Sophonisbe", "Rodogune" und "Tite et Bérénice" macht aber jeweils der politische Ehrgeiz der rivalisierenden Frauen seinen Anspruch in gleicher Weise geltend, wie die Liebe zum Mann. Dagegen lassen sich die männlichen Nebenbuhlerpaare in "Rodogune", "Tite et Bérénice", "Polyeucte" und "Théodore" durch keine noch so aussichtsreiche Gelegenheit zum Komplottieren gegeneinander bestimmen. Sie verharren in der aufrichtigen, sauberen und beherrschten Lebenshaltung des "honnête homme". Eifersuchtsintrigen verliebter Männer bringen jedoch Corneilles Gesellschaftsstücke "Mélite", "La Veuve", "La Galerie du Palais".

Häufig erscheinen bei Calderón durch Verwechslung, Übereilung oder Missverständnis hervorgerufene Eifersuchtsgefühle, die sich rasch in einer Eifersuchtszene entladen, aufgeklärt werden, neu entstehen und sich nach einem letzten spannenden Höhepunkt friedlich lösen. Dennoch vermeidet es der Dichter beharrlich, die Eifersuchtsintrige als auf List, Heuchelei oder Betrug angelegtes Werk einer einzelnen Person zu wenden, und dadurch die Situationskomik seiner Comedias durch die Charakterstudie zu ergänzen. Die Möglichkeit dazu bietet sich in fast jeder Comedia, deren nahezu regelmässige Personenverteilung drei werbende Galane zwei Damen gegenüberstellt, seltener auch drei Damen mit nur zwei Bewerbern auftreten lässt 1).

In den Stücken Calderons, die von der Rivalität zweier Bewerber handeln, beschränkt sich die Gestaltung des Eifersuchtsmotivs meist auf die rhetorische Auseinandersetzung und vor allem das bühnenwirksame Degengeplänkel, das beim Publikum der Zeit so grossen Anklang findet. Falschheit,

=====

- 1) Menéndez Pelayo wundert sich, weshalb Calderón nicht öfter das für Tirso und Lope so ergiebige Motiv der Eifersuchtsränke zweier Frauen gestaltet, und findet die Antwort, die menschliche Bosheit sei dem Dichter im Herzen zuwider gewesen. (S.272).

Lüge, Heuchelei, Betrug oder auch nur List, die in Corneilles "La Veuve", "La Galerie du Palais" und "Mélite" die Handlung vorantreiben, sind den meisten von Calderons Helden ebenso fremd, wie den Heroen in Corneilles politischen Stücken.

Lediglich im Streit des Rugero und Lotario um Aurora 1) lässt sich Lotario, durch die Gunst der Umstände verführt, zweimal dazu hinreissen, den bevorzugten Nebenbuhler zu verleunden. Rugero wird mit Auroras Hand belohnt, Lotario selbst wird Rugeros Schwester angetraut. Die übrigen Nebenbuhlerpaare Calderons verfahren ritterlicher:

So stehen sich in "Mujer, Dora y venceras" zwei eifersüchtige Brüder gegenüber. Die Formen ihrer Auseinandersetzung reichen vom Wortgeplänkel bis zum Krieg, aber keinem derbeiden kommt der Gedanke an List oder Betrug.

Zwei rivalisierende Brüder, von denen der eine als verständig und klug, der andere als eingebildet und törricht geschildert wird, stehen im Mittelpunkt der Handlung von "De una causa dos efectos". Die Liebe hat auf sie die Wirkung einer völligen Wesensänderung: Fadrique, der Unvernünftige, geht in sich und wird seinem Bruder Carlos ähnlich, der seinerseits, durch die Eifersucht aus dem Gleichgewicht geworfen, sich ganz wie früher Fadrique, mit dem wichtigsten Treiben beschäftigt. Die Dame ihres Herzens reicht trotzdem Carlos die Hand, weil sie ihn schon geliebt hat, bevor die Sinnesänderung eingetreten ist.

In "El mayor encanto amor" messen sich die beiden Bewerber und Circe, Ulysses und Arsidás, zunächst im Streitgespräch einer Liebesakademie und werden dann handgemein. Helio und Floro, beide in Justina verliebt, zücken bei jeder Gelegenheit die Degen gegeneinander 2). In "El José de las mujeres" treten sich Cesarino und Aureliano zunächst in einer Liebesakademie gegenüber. Wenig später fällt Aureliano von der Hand seines Nebenbuhlers.

=====

1) Lances de amor y fortuna

2) El mágico prodigioso

Wenn die Männer Calderons als letztes und oft einziges Mittel zu den Waffen greifen, um ihren Konkurrenten in der Liebe unschädlich zu machen, versuchen eifersüchtige Frauen ihr Ziel eher mit List zu erreichen. Es darf allerdings nicht vergessen werden, dass die folgenden Beispiele vereinzelt in der grossen Zahl der Stücke stehen, wo die Eifersuchtsintrige dem Zufall überlassen bleibt.

In "Saber del mal y del bien" lieben Hipolita und Laura Don Alvaro. Der König freit um Hipolita, die ihn aber zurückweist, denn ihre Liebe genört ja schon einem anderen. Um die Nebenbuhlerin bei Alvaro auszuschalten, ersinnt sie eine List: Sie lässt Laura verstohlens mitteilen, dass Alvaro ihr (Laura) auf Befehl des Königs den Hof machen werde, um ihr Vertrauen zu erlangen und so über Laura in Erfahrung zu bringen, weshalb Hipolita die Gunst des Königs verschmähe. Laura beschimpft deshalb den Alvaro, als er sich ihr nähert, worauf er für Hipolita freibleibt, die ihm auch die Hand reicht.

In "El alcaide de sí mismo" lieben sich Margarita und Federico. Helena verliebt sich gleichfalls in ihn, muss aber erfahren, dass sein Herz nicht mehr frei ist. Aus Rache entdeckt sie nun die geheime Liebe von Margarita und Federico dem König, kann aber die Verbindung nicht hintertreiben, weil der König schon unterrichtet ist und selbst darauf sinnt, die beiden zu vermählen.

"Duelos de amor y lealtad" bringt die geheime Eifersucht der Königin Deidamia auf die Gefangene Irifile, in die ihre beiden Generale Cenon und Leonido verliebt sind. Deidamia liebt Cenon. Um ihn für sich zu benalten, gibt sie der Gefangenen die Möglichkeit zur Flucht und beauftragt gleichzeitig Leonido, ihr zu folgen und sie unterwegs zu heiraten. Andere Ereignisse machen diesen Plan undurchführbar. Zu guter Letzt reicht Deidamia doch dem Leonido die Hand, weil sich Cenon ihrer Liebe unwürdig gezeigt hat.

Am besten geglückt ist die Eifersuchtsintrige der Rivalinnen violante und Serafina in "El postrer duelo de España": Beide lieben Don Pedro, er liebt Violante. Um ihretwegen trägt er ein

Quell mit einem Nebenbuhler aus, bei dem ihm, als Folge eines voinergegangenen Sturzes vom Pferde, der Degen aus der Hand geschlagen wird. Sein hochherziger Gegner schenkt ihm das Leben und verspricht, über den entehrenden Vorfall Still- schweigen zu bewahren. Durch einen ungesesehenen Zeugen er- fährt Serafina den Mergang. Aus Hass und Rache will sie sich das Missgeschick Pedros zu Nutze machen, um seine und Violantes Liebe zu vernichten. Sie sagt deshalb dem unglücklichen Ritter in Gegenwart Violantes in einer schlaun für beide berechneten Rede, sie würde nie und nimmer ihre Hand einem Manne reichen, der bei einer Ehrensache nicht den Degen zu führen wisse. 1) Die Rachegelüste Serafinas bleiben aber ungestillt, denn Violante selbst bestimmt den Geliebten, die Wiederherstellung seiner Ehre in einem neuen Zweikampf zu suchen, der mit der formellen Erlaubnis des jungen Kaisers Karl V. auch ausgetragen wird. Der Kaiser selbst ist Zeuge und lässt das Treffen schliess- lich gerührt abbrechen, um Pedros Treue mit der Hand Violantes zu belohnen.

List ist endlich auch die Waffe im Eifersuchtskonflikt der Claridiana und Lindabridis 2) und in der Auseinandersetzung der eifersüchtigen Schwestern Clori und Lisida in "La banda y la flor".

b) Ehreneifersucht

Nicht immer ist ein Rivale der hemmende Umstand gegen den sich die Liebe eines jungen Paares durchsetzen muss. Meistens ist auch Ehreneifersucht im Spiele:

.....los celos
Son un género de ofensa,
Que se hace á quien se dan,
Y no es menester que sean
Hijos de amor; que tal vez
El pundonor los engendra;

3)

- =====
- 1) Schmidt urteilt über diese Szene (II,25 - IV,140,c): "Wir wagen zu behaupten, dass diese Rede und die folgende der Violante selbst von Shakespeare nicht besser hätte gedichtet werden können. So innig vermählt ist Wahrheit mit Schönheit, so natürlich und doch symbolisch ist jeder Zug." (S.217, Fussn.)
- 2) El castillo de Lindabridis
- 3) El escondido y la tapada, I,1 - I,460,a

Bevor die Rolle der Ehre im dramatischen Konflikt behandelt werden kann, ist ihr Begriff zu klären 1): Honra und honor 2) sind im Sprachgebrauch des spanischen Barockzeitalters gleichbedeutend mit Fremddachtung und Gesellschaftsreputation. Dem Umweltsurteil liegt natürlich der untadelige Lebenswandel und sittliche Wert der Persönlichkeit zugrunde. Doch bedeutet Rechtschaffenheit allein noch nicht Ehrbarkeit, und umgekehrt entehrt eine unredliche Handlung erst dann, wenn sie an die Öffentlichkeit gedragen ist. "Honra es aquella que reside en otro", heisst es bei Lope de Vega 3). Da die Wertschätzung der Aussenwelt so sehr im Vordergrund des Ehrbegriffes steht, gilt eine an sich unehrenhafte Handlung als weniger ehrenrührig als ihr Bekanntwerden, und Stillschweigen, Lüge, List oder Heuchelei können den guten Leumund über einen entehrenden Vorfall hinwegretten. Deshalb werden die "tapada" und der im Schrank versteckte Liebhaber zu beliebten Erscheinungen des Theaters. Noch heute sagt ein spanisches Sprichwort: Si quieres buena fama, no te des el sol en la cama.

Weiter ist es eine Eigentümlichkeit des Ehrbegriffs jener Zeit, dass die Ehre des Mannes stets mit der Reinheit der Frau verbunden ist, sei er ihr Vater, Bruder oder Gatte. Die Frau ist der Spiegel der Ehre des Mannes:

Siendo las mujeres
El espejo cristalino
Del honor del hombre

4)

Im "Quijote" werden wir belehrt: " Y de aquí viene que, como la carne de la esposa sea una mesma con la del esposo, las manchas que en ella caen, o los defectos que se procura, redundan en la carne del marido, aunque él no haya dado, como queda dicho, ocasión para aquel daño. Porque así como el dolor del pié o de

1) Über den Ehrbegriff siehe die Arbeiten von Rubio y Lluch und A. Castro. Noch unveröffentlicht ist die Dissertation von C.A. Jones: The Code of Honour in the Spanish Golden Age Drama, with special reference to Calderón, Oxford, Magdalen College, 1949

2) Beide Begriffe werden synonym gebraucht. Siehe Pfandl: Spanische Kultur und Sitte, S.76, Anm.1

3) Los comendadores de Córdoba. Obras. Acad. XI,290

4) Las armas de la hermosura, I,17 - III,194,a

cualquier miembro del cuerpo humano le siente todo el cuerpo, por ser todo una carne mesma, y la cabeza siente el daño del tobillo, sin que ella se le haya causado, así el marido es participante de la deshonor de la mujer, por ser una mesma carne con ella;" 1)

Die Ehre des Mannes ist verletzt, wenn die Reinheit seiner Frau, Tochter oder Schwester angetastet worden ist, oder auch nur der Anschein eines solchen Vergehens vorliegt. Der einzige Weg, die verlorene Ehre wiederzugewinnen, ist die Blutrache: Blut ist die Seife, die die Schmach wegwäscht:

.....cenizas.....

No quitan la mancha de honra;

Sangre sí, que es buen jabon.

2)

Nur der Tod kann die Schuld sühnen. Der "Fuero Juzgo" spricht den Ehemann, der sein ehebrecherisches Weib und ihren Buhlen tötet, deutlich frei von Schuld: "Si el marido ó el esposo mata á la mujer hy al adulterador, non peche nada por el omecillo."3)

Eine der spanischen ganz ähnliche Ehrauffassung hat im England der elisabethnischen Zeit Gültigkeit. Auch hier bedeuten "honour" und "fame" allein die äussere Ehre, und es besteht die gleiche Wechselbeziehung zwischen männlicher und weiblicher Ehre, aus der das Racherecht des Gatten hervorfliessen.4) Auch in Frankreich gibt das Gesetz dem Ehemann das Recht, die ehebrecherische Gattin und ihren Komplizen zu töten.5)

1) I, cap. XXXIII

2) Los cabellos de Absalon, II,5 - II,428,c

3) Lib.III, Tit.IV.IV. "Si algunos matan los que fazen adulterio" Fälle von blutiger Ehrenrache sind historisch belegt. Darüber Galo Sánchez und Bomli, S.81.

Aus der Strenge, mit der Calderons Ehemänner bei der Bestrafung des Ehebruchs verfahren, schliesst Menéndez Pelayo auf die Seltenheit des Ehebruchs in jener Zeit. (S.239) Pfandl sieht umgekehrt in der Übertreibung des Ehrgefühls durch Calderón einen Fingerzeig dafür, dass die Zeitgenossen seine strenge Ehrauffassung nicht zu der ihrigen machten. (Historia de la Literatura Nacional, S.415).

4) Galinsky, S.40,ff.

5) Fagniez, S.164

Für das Theater, insbesondere für die Comedia de Capa y Espada, ist die Ehrauffassung insofern von Bedeutung, als die Verbindung von Reinheit der Frau und Ehre des Mannes eine eifersüchtige Überwachung der Ehefrau und noch mehr des jungen Mädchens mit sich bringt. Als Hüter des unverheirateten Mädchens treten in der Comedia der Vater oder Bruder auf 1). Dieser Umstand trägt ein starkes Spannungselement in das Bühnenspiel hinein: Bei den Liebenden ist der Wunsch mächtig, sich zu sehen und miteinander zu sprechen. Vater und Bruder des Mädchens möchten am liebsten jeden männlichen Besucher dem Elternhause fern halten. Deshalb gehen die Liebespaare mit grosser Vorsicht zu Rande, bewahren Stillschweigen über ihre Beziehung, ersinnen immer neue Mittel, um den Aufpassern ein Schnippchen zu schlagen, entgehen stets mit knapper Not der Entdeckung. Am Ende einer aufregenden Serie von Zwischenfällen wird die heimliche Beziehung aber doch offenbar, und es scheint einen Moment lang, als würden die Liebenden ihren heimlichen Umgang mit dem Leben bezahlen. Aber das komödienende bleibt stets bewahrt: Eine rasche Heirat krönt die Liebe, beseitigt den Konflikt und beschliesst das Bühnenspiel.

Das Gefährliche der Liebesbeziehung und die Spannung des Bühnenspiels wird besonders in den Szenen spürbar, wo Vater oder Bruder den Dolch gegen die Liebende zücken: So lässt der Bruder in "La desdicha de la voz" seiner Schwester, von deren Besuch im Haus des Diego er Kenntnis erhalten hat, die Wahl, entweder Diego zu heiraten, oder zu sterben 2). Aus Eifersucht verfolgt ein anderer Bruder seine Schwester bei zwei Gelegenheiten mit dem Dolch 3). Auch Don Juan

=====

1) Die jungen Mädchen der Comedias - und nicht nur der Calderonschen Comedias, sondern auch vieler Dramen seiner Zeitgenossen - sind meist ohne Mutter. Dieser auffällige Umstand, der sich bis auf die Stücke von Plautus und Terenz zurückverfolgen lässt, hat seinen Grund darin, dass damals die ganze Erziehung der Kinder in den Händen des Vaters lag. (Ausführlich darüber bei Specht, S. 38, ff.)

2) I, 19 - IV, 92, c

3) Dar tiempo al tiempo, I, 16 - III, 510, b; u. III, 50 - III, 529, a

stürzt mit dem Dolch auf seine Schwester los, als er sie beim Kleiderwechsel im Hause seiner eigenen Geliebten überrascht 1). Am häufigsten erscheinen Väter oder Brüder, die den Dolch gegen die eigene Tochter oder Schwester erheben, in den Schlusszenen der Comedias 2).

Der Konflikt zwischen der Ehre des Ehemanns und einer ehebrecherischen Neigung seiner Gattin steht im Mittelpunkt der drei Calderon'schen Ehebruchsdramen "El médico de su honra", "A secreto agravio, secreta venganza", "El pintor de su deshonra".

Ehebruchsthemen haben die spanischen Dichter von jeher stark angezogen. Selbst im religiösen Bühnenspiel "La representación del nacimiento de nuestro señor" des Gómez Manrique ist die Wirkung der Nachricht von der Schwangerschaft Mariens auf Joseph ein Ehrenmonolog ganz in der Art der späteren Eifersuchtsdramen:

¡Oh viejo desventurado!
Negro fué la suerte mía
En casarme con María
Por quien fuesse deshonrado

Yo la veo bien preñada;
No sé de quien nin de quanto
Dizen que es de Espíritu Santo,
Mas yo desto non sé nada.

3)

Das Ehebruchmotiv wird im Barockzeitalter ausser von Calderón auch von Cervantes und Lope behandelt. Die Rache des betrogenen Ehemanns trifft bei Lope jedoch nur die wirklich schuldige Gattin. Cervantes wendet sich mehr gegen die Ursachen, die zum Ehebruch führen, wie zum Beispiel Ehen mit

1) Mañana será otro día, I, 19 - I, 526, c

2) Beispiele:

Antes que todo es mi dama, III, 20 - III, 571, c
Dicha y desdicha del nombre, III, 25 - III, 624, c
Mejor está que estaba, III, 19 - I, 244, b;
Las manos blancas no ofenden, III, 27 - III, 306, a
La dama duende, III, 15 - I, 186, c;
Casa con dos puertas mala es de guardar, III, 16 - I, 147, c;

3) Zitat bei Angel Valbuena, Literatura dramática española, S. 17.
Neben dem Tierreich werden Eifersuchtsgefühle angedichtet.
Dona Oliva Sabuco de Nantes Barrera weiss zu berichten:
"El león, dice Plinio, que conoce el adulterio de su compañera en el olfato, y luego la castiga reciamente, por lo que la leona, cuando ha hecho tal adulterio, si puede hallar río ó fuente, se baña y limpia antes que vaya con su compañero."
(Coloquio del conocimiento de sí mismo. BAE, 65, S. 342)

grossen Altersunterschied der Gatten 1). Bei Calderón dagegen löst schon der Anschein einer Ehrverletzung den fatalen Racheakt aus.

In der englischen Literatur finden sich Ehebruchstragödien bei den elisabethischen Dramatikern. Sie enden tragisch, wenn die Gattin der schuldige Teil ist. Liegt dagegen die Schuld auf Seiten des Ehemanns, so krönt sie ein versöhnliches Ende 2). Das bekannteste Parallelbeispiel eines Ehebruchdramas aus der Literatur der Zeit Calderons ist Shakespeares Othello. Calderons Ehebruchdramen ist das Shakespeare'sche Stück in einem wesentlichen Punkt ähnlich: Die Rache des Ehemanns trifft eine rechtlich unschuldige Gattin. Dagegen wird der Unterschied zwischen Shakespeares Charakterdrama und Calderons Handlungs-drama durch den Umstand deutlich, dass bei Shakespeare ein Intrigant, wie nur er ihn schaffen konnte, dem Ehemann den verhängnisvollen Irrtum ins Ohr bläst. Bei Calderón, der die Intrige lieber dem Zufall, als der Bosheit eines menschlichen Gehirns entspringen lässt, bildet auch hier eine Verkettung tragischer Umstände den Anlass der Verwicklung.

Der wesentliche Unterschied aber liegt in den verschiedenen Handlungsmotiven Othellos und der Calderon'schen Ehemänner. Eine leidenschaftliche Liebe ist die Ursache der blinden Eifersucht, die den gebildeten Renaissancemenschen Othello in die Barbarei seiner schwarzen Rasse zurückfallen lässt. Auch Calderons Ehemänner lieben ihre Frauen 3). Doch ist ihr Handlungsmotiv nicht Liebeseifersucht, sondern das von einer Gesellschaftskonvention diktierte Gebot der Wiedernerstellung der eigenen Ehre durch die Blutrache. Der Bestrafung der Ehefrau geht der Ehrenmonolog voraus 4). In Othellos Bekenntnissen findet sich nur einmal ein Hinweis auf die verletzte Ehre:

An honourable murderer, if you will;
For nought did I in hate, but all in honour.

5)

1) Vgl. A. Castro: Algunas observaciones acerca del concepto del honor en los siglos XVI Y XVII, S.357,ff.

2) Galinsky, S.45

3) Man vergleiche die Abschiedsszene zwischen Don Gutierre und Doña Mencía (El médico de su honra, I,10 - I,350,a), das Sonnet des Don Lope an Doña Leonor (A secreto agravio, secreta venganza, I,9 - I,599,a) und das Bekenntnis des Don Juan Roca (El pintor de su deshonra, I,1 - IV,65,b)

4) El médico de su honra, II,16 - I,357,b
A secreto agravio, secreta venganza, III,6 - I,606,a
El pintor de su deshonra, III,13 - IV,83,a

5) V,2

Der eigentliche Grund seiner Handlungsweise aber ist enttäuschte Geschlechtsliebe:

Yet she must die, else she will betray more men
1)

Bei Calderón ist der tötende Ehemann weniger enttäuschter Liebender als vollziehendes Organ des überpersönlichen Ehrprinzips. Die Ausführung der Rache ist die kalte und gefühllose Erfüllung eines sittlichen Gebotes. Dagegen ist die Tötungsszene in Othello ein letztes Liebesgespräch. Othello küsst die schlafende Desdemona:

.....One more, one more
Be thus when thou art dead, and I will kill thee
And love thee after. One more, and that's the last.
2)

Nach der Tat endet Othello sein Leben. Seine letzten Worte sind eine Erinnerung an Desdemonas Liebe:

I kiss'd thee ere I killed thee: No way but this
Killing myself, to die upon a kiss
3)

Shakespeare beendet das Bühnenspiel mit dem tragischen Tod beider Helden. Calderón lässt den Ehemann die Katastrophe überleben. Nach der vollzogenen Rache steht er als der Held vor dem Publikum, der gegen sein Empfinden eine schreckliche Pflicht erfüllt hat. Der König billigt seine Handlungsweise. Ja selbst die Familienangehörigen der Getöteten bestätigen dem Täter den sittlichen Wert seiner Handlung. "El pintor de su deshonra" endet mit einer Hochzeit und in "El médico de su honra" reicht sogar der Ehemann Don Gutierre die vom Gattenmord noch blutige Hand seiner früheren Geliebten Leonor zu einer neuen Ehe.

Zur Frage, ob bei Calderón tatsächlich eine unschuldige Ehefrau dem überspitzten Ehrempfinden einer Epoche des Niedergangs zum Opfer gebracht wird, hat Wardropper Stellung genommen.⁴⁾ Obwohl nach seiner Interpretation Serafina in "El pintor de su deshonra" auch nach der Entführung durch

=====

- 1) V, 2
2) V, 2
3) V, 2
4) "The unconscious mind in Calderon's 'El pintor de su deshonra'."

Alvaro ihrem Gatten die Treue hält 1), fühlt sie sich im Unbewussten einer unerlaubten Zuneigung zu Alvaro schuldig 2). Ausdruck dieser Schuldgefühle ist der Traum der Serafina, unmittelbar vor ihrer Bestrafung 3). Daher schliesst Wardropper: "She was not the victim of a heartless code, but of her own repressed sin." 4)

In diesem Lichte betrachtet, sind allerdings nicht nur Serafina, sondern auch Mencía (El médico de su honra) und Leonor (A secreto agravio, secreta venganza) nicht frei von schuldhaftem Verfehlen. Wie Serafina haben beide vor der Ehe

- =====
- 1) Die Treue der Serafina ist wohl mehr seelische Anhänglichkeit an den rechtmässigen Gatten, wie aus ihrer folgenden Rede an Alvaro zu entnehmen ist:

Tú conseguida, no puedes
Conseguirme; pues es claro
Que no consigue quien no
Consigue el alma; y es llano
Que una hermosura sin ella
Es como estatua de mármol,
En quien está la hermosura
Sin el color del halago,
Vencida, mas no gozada.
¡Oh mal haya amor villano,
Que la fuerza del cariño
La funda en la de los brazos

(III,5 - IV,80,c)

Auch Menéndez Pelayo scheint das Verhalten Serafinas nicht als Ehebruch zu nehmen: "Adulterio consumado no hay ninguno en el teatro de Calderón" (S.242) Schmidt neigt einer anderen Auffassung zu: "Schon hat Alvaro seine Liebe besiegt, als der Unfall des Feuers ihm die Geliebte mit Gewalt in die Arme wirft. Da ist ihm die Versuchung zu stark. Er und die reine Serafina fallen den Furien anheim." (S.144) Günthner interpretiert in ähnlichem Sinne: "Dieses Drama ist ein Werk von erschütternder Tragik, in welchem Alvaro und Serafina nach schwerem Kampf zwischen Pflicht und Liebe endlich der Versuchung unterliegen." (S.106/7)

- 2) Das Unbewusste äussert sich in plötzlichem Ohnmächtigwerden, im Traum und der Verwirrung (Turbación). Pfandl hat die Ausdrucksformen des Unbewussten in "La Cisma de Ingalaterra" untersucht (Ausdrucksformen des archaischen Denkens und des Unbewussten bei Calderón). Er kommt zu folgenden Ergebnissen: "Calderón muss, seiner Zeit weit voraus eilend, eine ungewöhnlich klare Vorstellung von den Begriffen des Bewussten und des Unbewussten gehabt haben, sonst hätte er nicht, wie er es hier und in noch manch anderen seiner Comedias getan hat, Persönlichkeit und Schicksal eines Menschen fast ausschliesslich von unterschwelligen Antrieben bestimmt werden lassen." (S.387)

- 3) III,24 - IV,86,a
4) S.300

einen anderen Mann geliebt, der lange Zeit verstorben gewesen ist, und der nun plötzlich wieder in ihr Leben eintritt. Dass die Liebe der Mencía nicht ihrem Gatten gehört, wird schon zu Beginn des Bühnenspiels offenbar. Sie gibt dem früheren Geliebten Enrique zwar unzweideutig zu verstehen, dass sie ihre Pflichten als Ehefrau nie, auch nur in Gedanken, verletzen werde, doch ist eine leise Neigung zu Enrique aus ihren Worten herauszuhören 1). Sie widersteht der Versuchung auch beim zweiten Zusammentreffen, als Enrique mit Hilfe einer Dienerin in ihren Garten gelangt 2). Aber als der Gatte unerwartet nach Hause zurückkehrt, macht sie sich einer Lüge schuldig, um Enriques Rückzug zu decken. 3) Das Bekenntnis ihrer unbewussten Schuld enthält schon der im Traum gesprochene Dialog mit Gutierre, den sie für den Geliebten hält 4). Im dritten Akt endlich, lässt sich Mencía dazu bestimmen, Enrique, der verbannt worden ist, in einem Brief zum Bleiben zu bitten. Vor ihrem Gewissen rechtfertigt sie den Schritt damit, dass durch Enriques plötzliche Abreise ein Gerücht, das von ihrer Untreue mit ihm wissen will, neue Nahrung finden könnte. 5) Ein zweites Mal äussert sich ihr Schuldgefühl in ihrer plötzlichen Ohnmacht, als Gutierre sie beim Schreiben des Briefs überrascht 6).

Mit weniger entschiedener Ablehnung als Mencía begegnet Leonor in "A secreto agravio, secreta venganza" dem Verführer. Deutlich sagt sie ihrem Gatten in einem auch für die Ohren des früheren Liebhabers bestimmten Sonnet, dass sie ihn wohl achtet, aber nicht liebt. 7) Der Liebhaber lässt sich nicht abweisen und sucht nach einer Gelegenheit, um mit Leonor zu sprechen. Er lässt ihr einen Brief übermitteln, den Leonor annimmt 8). Der Brief enthält eine deutliche Liebeswerbung, dazu das

=====

- 1) I, 7 - I, 348, c
- 2) II, 1, ff. - I, 353, b, ff.
- 3) II, 7 - I, 355, b
- 4) II, 18 - I, 358, c
- 5) III, 5, ff. I, 361, c, ff.
- 6) III, 9 - I, 362, c
- 7) I, 9 - I, 599, a
- 8) II, 9 - I, 602, b

Versprechen, er werde sich entfernen, wenn Leonor ihm "favores" gewährt habe:

.... que si obligado quedo
Yo olvidaré despues, favorecido;
Que el bien puede olvidarse, no el agravio
1)

Dieses Versprechen nimmt Leonor vor ihrem Gewissen zum Vorwand, das Einverständnis zum Stehlichein zu geben. In einem Reflexionsmonolog verteidigt sie sich selbst gegen den Vorwurf der "livandad", den ihr ihr eigenes Gewissen macht:

No es liviandad, honra es
La que á esta ocasion me puso
2)

Das heimliche Treffen der beiden wird durch den Gatten gestört, der nun den Plan zur Vergeltung fasst. Er lockt den Nebenbuhler in einer kleinen Barke auf hohe See und tötet ihn dort. Er selbst überbringt die Nachricht seiner Gattin, die eben den Buhlen erwartet. Die Wirkung der Botschaft ist wie bei Mencia eine Ohnmacht, das indirekte Schulbekenntnis 3).

Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass Shakespeares Desdemona unschuldig stirbt, weil in ihrem Herzen keine ehebrecherische Neigung Platz hat. Auch in den drei Calderon'schen Dramen kann von einer Schuld der Ehefrau im streng juristischen Sinne nicht gesprochen werden. Doch besteht Schuld im Sinne eines unerlaubten Begehrens, das sich noch nicht in einer strafbaren Handlung realisiert hat, im Unbewussten und vor dem Forum des eigenen Gewissens. Man erinnert sich der Worte der Bergpredigt: "Ihr habt gehört, dass zu den Alten gesagt worden ist: Du sollst nicht ehebrechen. Ich aber sage euch: Jeder der eine Frau lüstern ansieht, hat in seinem Herzen schon Ehebruch mit ihr begangen." 4) In den drei Ehebruchdramen lässt sich von Anfang an verfolgen, wie der Reiz der erotischen Verlockung die Ehefrauen Schritt für Schritt in seinen Bann schlägt. Wenn der Ehebruch nicht vollzogen wird, so nur, weil die Rache des Ehemanns der strafbaren Handlung zuvorkommt. 5)

=====

1) II,9 - I,6o2,b

2) II,1o - I,6o3,c

3) III,15 - I,6o8,c

4) Math, 5,27+29

5) Auch in Corneilles "Polyeucte" erscheint das Motiv des wieder auftauchenden früheren Geliebten der Ehefrau. Aber hier besteht keinen Augenblick ein Zweifel, dass die alte Liebe nicht mehr aufleben wird. Zwar ist noch nicht jede Zuneigung Paulines erloschen, ("Un je ne sais quel charme encor vers vous me porte" II,2), aber sie ist ihres Gefühls so sicher, dass sie ihrem Gatten offen vom Wiedersehen mit Sévère erzählen, ja selbst ihre Hochachtung für ihn bekennen kann (II,4)

c) Sinnliche Leidenschaft

Mit dem Motiv der grossen, leidenschaftlichen Liebe ist Calderón, wie sein Zeitgenosse Corneille, sehr sparsam umgegangen. Corneille hat nur ein einziges Mal, in der Figur des Afrikaners Massinissa in "Sophonisbe", einen Mann gezeichnet, der der Liebesleidenschaft verfallen ist. Nach dem Urteil des deutschen Romanisten Klemperer ist aber Massinissa kein wahrhaft Liebender, sondern ein zügelloser Geselle 1).

Zügellos der erotischen Leidenschaft verfallene Charaktere begegnen in Calderons Theater hin und wieder. So der Hauptmann in "El alcalde de Zalamea", Heinrich VIII. in "La cisma de Ingalaterra" und der Titelheld in "La niña de Gómez Arias". Gómez Arias ist die Calderon'sche Version des berühmten "Burlador de Sevilla" von Tirso de Molina.

Typisch an der Gestalt des spanischen Don Juan ist, dass er keiner eigentlichen Liebe fähig ist, und seine Zuneigung den leidenschaftlich und unter Einsatz der ganzen Person begehrten Moment der Vereinigung meist nicht überdauert. Liebe ist für ihn weniger eine Ich-Du Beziehung, in der sich die Persönlichkeit selbst findet und vollendet, als ein vorübergehender Sinnenrausch. Sein Streben gilt vornehmlich dem "gozar", das der blossen Befriedigung des Geschlechtshungers nicht viel vorweg hat. "Sólo amó a la mujer en las mujeres" sagt Campoamor von ihm in einem Gedicht 2). Gregorio Marañón stellt ebenfalls fest: "Don Juan,.....es incapaz de amar, aunque sea temporalmente, a un tipo fijo de mujer. Busca a la mujer como sexo, la mujer es, para él, tan sólo el medio de llegar al sexo." 3) Auch nach Ramiro de Maeztu ist Lieblosigkeit der typische Charakterzug, der den romanischen Don Juan von der gleichen Gestalt der Völker des Nordens unterscheidet. Der Don Juan des Nordens sucht die ideale Liebe, der südländische die Lust des Augenblicks 4). Eine Ausnahme unter den romanischen Fassungen des Don Juan Motivs stellt der "Don Juan Tenorio" von Zorrilla dar. Der Romantiker Zorrilla lässt den "Burlador" durch eine leidenschaftliche

1) Pierre Corneille, München, 1933, S. 70

2) "El príncipe sin nombre"

3) Don Juan, Paris, 1940, S. 76

4) Don Quijote, Don Juan y la Celestina, 6. Aufl. Madr., 1948, S. 72, ff

Liebe bekehrt werden. Sein bis dahin beherrschender Wesenszug, die Lieblosigkeit, geht dabei verloren.

Gómez Arias geht, wie Don Juan Tenorio von Tirso de Molina, nicht an einer leidenschaftlichen Liebe zugrunde, sondern an einem hemmungslos sich austobenden Geschlechtstrieb: Er verlässt seine Geliebte in Granada und geht nach Guadix, wo er es versteht, der schönen Dorotea eine verderbliche Leidenschaft einzuflößen. Sie entflieht mit ihm aus dem Vaterhaus und gibt sich dem Entführer hin. Alsbald schwindet das Begehren des Gómez und damit auch seine Zuneigung. Er verlässt Dorotea, als sie im Walde schlummernd daliegt, und geht nach Granada zurück. Seine Abwesenheit hat an der Liebe seiner früheren Geliebten Beatriz nichts geändert, obgleich ein anderer Bewerber nicht fehlte, und der Vater sie verheiraten wollte. Der Zufall will es, dass Dorotea, die in die Hand der Räuber gefallen ist, vom Vater der Beatriz befreit und in sein Haus gebracht wird. Dorthin kommt auch Doroteas Vater. Er droht die ehrvergessene Tochter zu erdolchen. Gómez wird versteckter Zeuge des Vorgangs. In der Dunkelheit hält er Dorotea für Beatriz und der Caballero erwacht in ihm. Er darf nicht dulden, dass die Frau, die er geliebt hat, durch seine Schuld ein Opfer der Wut ihres Vaters wird. Er tritt heraus aus seinem Versteck, entreisst die vermeintliche Beatriz dem Vater und entflieht mit ihr. Bald erkennt er seinen Irrtum. Kalt sagt er Dorotea seinen Abscheu ins Gesicht. Weder der Appel an seine Ehre, noch an sein Mitleid vermögen den Wüstling zu rühren. Er verkauft Dorotea an den Räuberhauptmann Cañerí. Sein Diener, der ihm ins Gewissen reden will, erleidet das gleiche Schicksal. Dann kehrt Gómez ein zweites Mal zu Beatriz zurück. Sie weist ihn nun ab, von seiner Untreue unterrichtet. Noch will er versuchen, sie wiederzugewinnen, doch es ist zu spät. Die Königin Isabel selbst hat Dorotea aus den Händen Cañerís befreit. Gómez wird ihr angetraut und gleich darauf enthauptet. Somit ist Doroteas Ehre wiederhergestellt, und die Untat gerächt.

Ein wirklich leidenschaftlich Liebender erscheint nur ein einziges Mal in Calderons Theater: Der Tetrarca Herodes in "El mayor monstruo los celos" 1). Das Stück gehört zu den vier Eifersuchtsdramen Calderons. Was es von der Gruppe der schon erwähnten Ehebruchsdramen unterscheidet, ist, dass von der Ehre, die deutlich das Handlungsmotiv der Ehemänner jener Stücke ist, im "Mayor monstruo del mundo" kaum die Rede ist. Beim Tetrarca Herodes wendet sich eine leidenschaftliche Liebe zur leidenschaftlichen Eifersucht, die das tragische Ende heraufbeschwört.

Ein unheilverkündender Orakelspruch schwebt drohend über seiner Liebe zu Mariene. Doch ist der tragische Ausgang kein unabwendbares Fatum. Herodes hat kraft seines freien Willens die Möglichkeit, die Katastrophe zu vermeiden 2). Vielmehr wird ihm eine tiefe Liebesleidenschaft, deren Beherrschung er sich nicht gewachsen zeigt, zum Fallstrick. "Herodes und Mariene fallen als Opfer der Leidenschaft des Herodes, der sich nicht bezähmen will, sie fallen nicht als Opfer eines blindwartenden, freiwillkürlich über den Menschen schaltenden Schicksals." 3)

Insofern der Tetrarca Herodes an der Überwindung seines erotischen Begehrens zerschellt, ist er den tragischen Gestalten Racines ähnlich. So wie er leiden Phedre, Roxane, Oreste an der nagenden Flamme einer leidenschaftlichen Liebe, die sie endlich verzehrt. Während aber hier weder die leidenschaftlich ersehnte Verbindung mit der geliebten Person erreicht wird, noch der Leidenschaft die Zügel eigener Willensstärke angelegt werden, ist Herodes schon von Anfang an der Gatte der geliebten Frau und wird von ihr wiedergeliebt. Was bei Racine ungezähmtes Verlangen nach Vereinigung, ist in Calderons Stück die Furcht, ein geliebtes Gut zu verlieren. Die Eifersucht wird dem Tetrarca zum "monstruo", das ihn und Mariene verschlingt.

=====

1) Vgl. Menéndez Pelayo, S.254

2) Man vergleiche damit die Gestalt Segismundos, der sich durch seine endlich obsiegende Selbstbeherrschung zum Herrn seines Schicksals macht und die Verhängnis verheissenden Sterne Lügen straft. Zur Rolle des Schicksals bei Calderón vgl. P. Berens, Calderons Schicksalsstraßödien, RF, 39.Bd., S.1-60

3) Hermann Weisser, S.12

Der Tetrarca Herodes liebt seine Frau Mariene mit abgöttisch übersteigter Liebe. Sein Ehrgeiz ist es, Rom zu besiegen, um die besiegte Stadt Mariene zu Füßen zu legen. Dabei quält ihn der Gedanke, Mariene könnte eines Tages einem anderen gehören. Er ahnt, dass seine Liebe Unheil bringen wird:

El mayor monstruo del mundo
Que te amenaza á prodigios,
Es mi amor, pues por quererte,
A tantas cosas aspiro,
Que temo que él ha de ser
Ruina tuya y blason mío

1)

Dazu behauptet ein Orakelspruch, Mariene werde einst durch den Dolch ihres eigenen Gatten den Tod finden. Um dies unmöglich zu machen, wirft der Tetrarca seinen Dolch aus dem Fenster. Aber die Waffe verletzt einen Vorübergehenden an der Schulter und wird zurückgebracht.

Der Tetrarca fällt in die Gefangenschaft der Römer und sieht in der Hand Octavianos ein Bild Marienes, das mit anderer Kriegsbeute durch einen Zufall in dessen Besitz gelangt ist. Herodes glaubt nun Mariene untreu. Die jahrelang genährte Eifersucht hat einen Grund gefunden. Durch einen geheimen Boten lässt er den Auftrag geben, Mariene im Fall seines eigenen Todes zu töten.

Mariene aber hat nie einen tatsächlichen Grund zur Eifersucht gegeben. Durch einen Zufall erfährt sie vom geheimen Auftrag ihres Gatten. Trotzdem bittet sie Octaviano um das Leben des Tetrarca, als der Römer siegreich in Jerusalem einzieht. Den zurückkehrenden Tetrarca empfängt sie mit Vorwürfen und verweigert ihm den Zutritt zu ihrem Gemach. Auch Octaviano liebt Mariene und er erfährt von der Auseinandersetzung mit ihrem Gemahl. Er eilt zu ihr, denn er glaubt, sie vor der Wut des Tetrarca schützen zu müssen. In Marienes Zimmer treffen Octaviano und der Tetrarca zusammen. Beim Zweikampf der beiden in der Dunkelheit fällt Mariene durch Verwechslung vom Dolch ihres Gatten, so wie es der Orakelspruch vorhergesagt hat. Er selbst endet sein Leben, ohne zu wissen, dass Mariene die Treue nie gebrochen hat.

=====

1) I,13-I,485,c

d) Liebe und Freundschaft

Eine Form der sozialen Pflicht, die Calderón gerne im Konflikt mit der Liebe darstellt, ist die Freundschaft. In der Wertung der Renaissance steht die Freundschaft, als selbstlose, unbegehrliche Zuneigung von Mensch zu Mensch, über der mit dem Makel sinnlichen Begehrens behafteten Geschlechtsliebe. Diese Auffassung erscheint zum Beispiel bei F. Bacon¹⁾ und in Shakespeares "The Two Gentlemen of Verona" wo Valentine seine geliebte Silvia dem treulosen, aber jetzt reuigen Freund Proteus übergibt, der ihr wenige Augenblicke vorher Gewalt antun wollte.²⁾

Calderón koppelt das Motiv der Geschlechtsliebe in mehreren Comedias mit dem Freundschaftsmotiv. Im Konfliktsfalle der Entscheidung zwischen Liebe und Freundschaft wählen auch seine Männer und Frauen stets die Freundschaft:

In "El postrer duelo de España" gesteht Jerónimo seinem Freund Pedro, in eine Dame verliebt zu sein, die ihrerseits einen anderen liebt, den Jerónimo aber nicht kennt. Pedro verspricht, er werde ihm helfen, den unbekannten Nebenbuhler ausfindig zu machen. Nachdem er seine Hilfe zugesagt hat, entdeckt er mit Entsetzen, dass Jerónimo und er in die gleiche Dame violante verliebt sind. Alle Auswege scheinen versperrt, denn er kann weder seine Dame, noch seinen Freund preisgeben. Er versucht deshalb, Violante dazu zu bestimmen, ihre Beziehungen zu ihm in eine Ehe zu verwandeln, was ihm aber nicht gelingt. Nun hat er keine andere Möglichkeit mehr, als dem Freunde die Wahrheit zu sagen. Beide kommen überein, die Entscheidung einem Zweikampf zu überlassen. Pedro, der kurz vor dem Treffen einen Sturz vom Pferde erleidet, verliert im Duell seinen Degen. Ritterlich schenkt Jerónimo dem Freunde das Leben und verpflichtet sich, über die Schmach Pedros Stillschweigen zu bewahren. Die Szene hatte aber einen heimlichen Zeugen, der die Sache nun verbreitet. Es entstehen neue Verwicklungen.

1) Vgl. Ingersleben, S.87

2) V.4; Die gleiche Auffassung spricht auch aus einigen seiner Sonnete, z.B. "That thou hast her, it is not all my grief..." und "Take all my loves, my love, yea take them all..."

Nun bestimmt Violante selbst den Geliebten, ein neues Duell abzuhalten, um seine Ehre wiederzugewinnen. In aller Form wird dazu die Erlaubnis des jungen Karl V. eingeholt, der schliesslich gerührt den Kampf abbrechen lässt und die Freundschaft Pedros mit der Hand Violantes belohnt.

Auch Félix in "Casa con dos puertas mala es de guardar" setzt Freundschaft vor die Liebe. Aus einem der in den Comedias de Capa y Espada üblichen Verwechslungsanlässe glaubt er, seine Geliebte Laura sei auch die Geliebte seines Freundes Lisardo: Er hat Lisardo an das Haus der Laura begleitet, wohin dieser von Lauras Freundin Marcela zu einem Stelldichein gebeten worden war. Lisardo stösst im Innern des Hauses mit Lauras Vater zusammen und bringt Marcela, um sie zu schützen, kurzerhand dem vor dem Hause wartenden Félix. Félix hält natürlich Marcela für seine geliebte Laura und, obwohl er kurz vorher erklärt hat:

¿Pero qué importa
La amistad, la confianza,
El respeto, ni el decoro?
Que donde hay celos, se acaba
Todo, porque no hay honor
Ni amistad que tanto valga

1)

bleibt er den Gesetzen der Freundschaft treu und bringt die vermeintliche Laura nach Hause.

In "Con quien vengo, vengo" stellt sich Don Juan im Degengefecht auf die Seite seines Freundes Octavio gegen seinen zukünftigen Schwager, selbst auf die Gefahr hin, dieser könnte seine Einwilligung zur Heirat Juans mit seiner Schwester zurückziehen. 2)

Die Frauen Calderóns handeln im Gewissenskonflikt der Freundschaft mit der Liebe ähnlich wie die Männer: In "También hay duelo en las damas" ist die ohnmächtige Leonor in das Haus ihrer Freundin Violante getragen worden. Leonor, die nach einer gestörten Stelldichein mit ihrem Liebhaber mit knapper Not der Eifersucht ihres Bruders entronnen ist, vertraut sich

=====

1) III,10-I,145,c

2) II,17 - II,245,c

der Freundin an, und Violante verpfändet ihr Wort, Leonor nicht zu verraten. Wenig später weilt Violantes Liebhaber zum Stelldichein bei ihr und entbrennt in Eifersucht, als auch Juan, der Liebhaber Leonors, vorspricht. Violante könnte das Missverständnis mit einem Wort aufklären, aber sie wahrt das Geheimnis und das Gesetz des "duelo" 1) bis ans Ende der Comedia, obgleich ihre eigene Liebe darüber fast in Brüche geht.

In "Un castigo en tres venganzas" nimmt sich Flérida die Freiheit, ihren ehemaligen Liebhaber Enrique zu einem Stelldichein in das Haus ihrer Freundin Flor zu bitten, ohne Flor vorher zu fragen. Noch dazu hat sie die Einladung im Namen Flors ergehen lassen. Flor sträubt sich anfangs dagegen, die Unterredung in ihrem Haus zuzulassen, denn sie hat selbst einen Vater und nicht zuletzt einen Liebhaber, die falschen Verdacht schöpfen könnten, aber spielt dann bereitwillig die Rolle, die ihr Flérida aufgedrängt hat. Wie üblich wird die Unterredung gestört, Enrique findet in dem entstehenden Tumult den Tod, Flors Verehrer fasst unbegründeten Verdacht, usw.

In ähnlich selbstloser Weise stellen auch Leonor in "El maestro de danzar" 2), Beatriz in "Fuego de Dios en el querer bien" 3) und Laura in "Casa con dos puertas mala es de guardar" 4) ihrer Freundin das eigene Gemach für ein Stelldichein zur Verfügung.

e) Liebe und politische Pflicht

Die Auseinandersetzung der Geschlechtsliebe mit einer politischen Pflicht ist ein Lieblingsthema des klassischen Theaters der Franzosen. Der Triumph der Staatsraison über die Zuneigung zweier Menschenkinder musste ein Publikum an-

1) Ein schwer übersetzbarer Ausdruck. Darüber Schmidt, S.53

2) II,16 - II,87,c

3) III,10 - III,326,c

4) II,1 - I,134,c

sprechen, dessen Vaterland eben den Höhepunkt seiner Macht erlebte. So haben auch Corneille und Racine öfters auf dieses Thema zurückgegriffen, das sie übereinstimmend mit dem Sieg der politischen Notwendigkeit über die menschliche Liebe gestalten.

Corneilles "Sophonisbe" verrät aus patriotischem Pflichtgefühl erst den Verlobten, dann den Gatten 1). Der siegreiche und hochverdiente Feldherr "Suréna" verliert das Leben, weil er seine Liebe nicht einer politischen Notwendigkeit zum Opfer bringen will. In Corneilles "Tite et Bérénice" verzichtet der Kaiser mit Rücksicht auf die fremdenfeindliche Stimmung in Rom auf seine Liebe zur jüdischen Königin Bérénice. Den gleichen Stoff behandelt Racines "Bérénice". Jedoch gestaltet er das Thema nicht, wie Corneille, als Tragikomödie, sondern als Tragödie des inneren Verblutens zweier leidenschaftlicher Naturen an einer unerfüllten Liebe 2). In Racines "Mithridate" dagegen ist die Überwindung der Liebe durch eine politische Notwendigkeit ganz in Corneilles leidenschaftslos - heroischer Manier gestaltet 3): Mit Rücksicht auf das Staatsinteresse tritt Mithridate seinem Sohn Xipharès die Geliebte ab, denn er braucht seinen starken Arm im Kampf gegen Rom.

Im Unterschied zu Corneille und Racine lebt Calderón nicht in einem Staat, der eben den Gipfelpunkt seiner Macht erklommen hat. Seine Schaffensperiode fällt in eine Zeit des Niedergangs, in der Spanien einen Misserfolg nach dem anderen hinnehmen muss. So ist es eigentlich nicht verwunderlich, dass der Dichter politische Stoffe weniger anziehend findet. Zwar fehlen nicht die Monarchen auf der Bühne seines Theaters, aber ihre Handlungen sind selten von staatspolitischer Bedeutung. Meist ist die Staatsaktion nur der erhabene Hintergrund einer Liebesgeschichte, in der der König gewissermassen "als Privatmann" die Rolle des Liebhabers oder Bewerbers innehat. Diese menschliche Darstellung

=====

1) Vgl. Klemperer, S.231

2) Vgl. Vossler, S. 99 und Auerbach, Racine und die Leidenschaften, S.377

3) Vgl. Rohlf, a.a.O.

des Staatsoberhauptes entspringt aber nicht einer demokratischen Gleichmacherei. Zwar wird einerseits die ovidische Allmacht Amors über Hohe und Niedrige sichtbar, die selbst den König zwingt, nachts verkleidet durch die Gassen zu schleichen, "incognito" Degenschlägereien auszutragen, zu Gewalt oder List seine Zuflucht zu nehmen. Auf der anderen Seite aber zeigt gerade das Zusammentreffen des Königs mit seinen Untertanen "als Privatmann" die blinde Ergebenheit, die der Vasall in der Auffassung des spanischen Barock seinem Monarchen schuldet. Pfandl erinnert hier mit Recht an den jesuitischen "Kadavergehorsam" 1). Nicht nur der Wille und der Befehl des Königs, sondern auch seine Launen verpflichten zum Gehorsam ohne Widerrede. Wehe dem Mann, dessen Weib der König begehrt! Er ist seiner Willkür ausgeliefert, denn für die furchtbare Strafe der Blutrache ist der Monarch tabu. Eine vom König zugefügte Ehrenschnmach bleibt ungesühnt. 2) In "Amor, honor y poder" wird zum Beispiel ein Vasall vom König geschlagen. Da er sich am König selbst für diese Schmach nicht rächen kann, verletzt er einen dabeistehenden Höfling mit dem Degen. 3) Untertanentreue steht selbst über Liebe, Freundschaft und Ehre:

La lealtad del rey ¿no es ántes
Que la vida y que el honor?

4)

Muley, amor y amistad
En grado inferior se ven
Con la lealtad y el honor;
Nadie iguala con el Rey;
El sólo es igual consigo.

5)

Meist entzündet sich der Konflikt zwischen Liebe und politischer Pflicht an der Rivalität zwischen Monarch und Vasall um die Liebe einer Frau. Er wird auf zwei Ebenen ausgetragen: Der Untertan schwankt zwischen Treue zu seiner Dame und Treue gegenüber dem König und entschliesst sich stets,
=====

1) Historia de la Literatura Nacional, S.411

2) Man vergleiche hierzu "Del Rey abajo ninguno" von Rojas Zorrilla

3) II,15 - I,379,a

4) La vida es sueño, I.4 - I,3,b

5) El Príncipe constante, II,17- I,256,a .

die Pflicht der Untertanentreue über die Liebe zu stellen. Der König hat zu wählen zwischen seiner eigenen Begehrlichkeit, die sich weit ungehemmter geben kann, weil die Strafe der Blutrache ihn nie erreichen kann, und der Zügelung seiner Leidenschaft. Stets weiss auch er sich zu Überwinden, um dem Untertan Vorbild zu sein.

In "Saber del mal y del bien" unterzieht sich zum Beispiel Don Alvaro dem allerhöchsten Befehl, im Namen des Königs ein unverschämtes Liebesansinnen an Hipólita zu richten, die er selbst liebt 1).

Ähnlich ergeht es Enrique in "La banda y la flor". Er liebt Lísida und muss im Auftrag seines Herzogs um Lísidas Verwandte Nise werben, über die der Herzog Lísidas Schwester Clori nähertreten möchte 2).

In "Amigo, amante y leal" erhält Félix den Auftrag, dem Fürsten die Liebe Auroras zu verschaffen. Der Fürst weiss nicht, dass Félix selbst mit Aurora verlobt ist. Félix will sich dieser höchsten Probe der Untertanentreue unterziehen und sich dann selbst den Tod geben. Schliesslich erfährt der Fürst von der Selbstverneinung seines Gefolgsmannes und entschliesst sich zu gleicher Handlungsweise:

Como él se vence, podré
Vencerme yo;

3)

"Amor, honor y poder" bringt ein Geschwisterpaar, das durch seine Standhaftigkeit den König zur Bezeichnung seiner Gelüste veranlasst. Die schöne Estela hat die Begierde des Königs erweckt, und er lässt sie mit ihrem Bruder auf sein Schloss bringen. Als alle Versuche des Königs an der Entschlossenheit von Bruder und Schwester zunichte werden, macht er Estela zur Königin:

Porque veáis en tan felice estado
Vencido mi poder, su honor laureado

4)

- =====
- 1) III,1,ff. - I,31,a,ff.
2) II,9,ff. - II,159,c,ff.
3) III,16 - II,573,c
4) III,13 - I,384,a

Selbstbeherrschung eines Herzogs und seiner Schwester bringt die Lösung im Liebeskonflikt in "Basta callar". Der Herzog bewirbt sich um die Dame Ludovicos, seine Schwester um Ludovico selbst. Nachdem die von vielen Ränken und den üblichen Verwechslungen umwobene Liebe Ludovicos bekannt geworden ist, gibt der Herzog ihm die Hand seiner Dame Serafina. Seine Schwester begnügt sich mit einem ehemaligen Nebenbuhler Ludovicos:

Que en mujeres como yo
Si no está en su mano amar,
Basta callar.

1)

In "Darlo todo y no dar nada" hat sich Alexander der Grosse in Campaspe verliebt, die auch der Maler Apeles verehrt. Die folgende Ermahnung des Diogenes bewiegt Alexander, Campaspe zu lassen und an ihrer Stelle eine gefangene Prinzessin zu heiraten:

.....esclavo de tus pasiones
La destemplanza te agravia,
La lascivia te posee
Y la ira te arrebatá,
Ahora lo creo, al mirar
Lo que una afición te arrastra,
Y siendo así que esa ira,
Ambición y destemplanza,
Lascivia y envidia, yo
Esclavas traigo á mis plantas,
¿Cuál será mas poderoso?
¿Yo que mando á quien te manda,
O tú que sirves á quien
Me sirve á mí? Con tan clara
Consecuencia logra ahora
Mi muerte; pero al lograrla,
¡Mira quien eres, pues eres
Esclavo de mis esclavas!

2)

Überwindung übt auch der Prinz in "Nadie fíe su secreto". Er liebt eine Dame und fährt fort, um sie zu werben, auch als ihm hinterbracht wird, dass sie in Don César schon einen Liebhaber hat. César verdankt es seiner eigenen Indiskretion, dass er seine Geliebte beinahe an den Prinzen verliert. Im letzten Augenblick entschliesst er sich, ihm seine geheime Liebe offen zu bekennen, worauf dieser auf Ana verzichtet.

1) III,21 - III,278,c

2) III,24 - III,161,c

Auch Calderons bekanntestes Stück, "La vida es sueño" enthält ein Beispiel des Konflikts der Liebe mit einer politischen Pflicht. Segismundo liebt Rosaura. Rosaura aber will die Heirat mit Astolfo durchsetzen, der ihre Ehre geraubt hat. Als Segismundo sich im dritten Akt als König von Polen wiederfindet, hätte er die ersehnte Gelegenheit, Rosaura zu seiner Frau zu machen. Aber sie bittet ihn, er möge ihre Ehre wiederherstellen und sie dem Astolfo vermählen, der nun seinerseits um Estrella wirbt. Segismundo hat als König die Pflicht, zunächst an seine Untertanen zu denken. Deshalb bezwingt er seine Liebe, verheiratet Rosaura mit Astolfo und reicht selbst Estrella die Hand.

Der bei Calderón seltene Fall des Zusammentreffens einer Untertanenumwerbung von staatspolitischer Bedeutung und einer Liebeshandlung ergibt sich in "El Segundo Scipion". Dort haben sich die beiden römischen Unterfeldherren Lelio und Egidio während der Belagerung von Cartagena in die schöne Gefangene Arminda verliebt. Sie sind sich darüber einig, dass ihre Rivalität keine Auswirkung auf die Kriegsführung zeigen darf und beschliessen, ihre Kriegstaten entscheiden zu lassen, wem die Hand Armindas gehören soll. Im Krieg wollen sie weiter Freunde sein und, wenn die Waffen schweigen, als Rivalen um Arminda freien l). Im gleichen Stück wird die zweitrangige Bedeutung der grossen Politik deutlich: Auch der Feldherr Scipio hat sich in Arminda verliebt, die heimlich mit Luceyo, dem Sohn Hannibals verlobt ist. Nach der Einnahme von Cartagena hat Scipio die Möglichkeit, sich mit Arminda zu vermählen, wofür auch politische Gründe sprechen, denn aus ihrer Heirat mit Luceyo könnte eine gefährliche Kräftekoalition gegen Rom entstehen. Doch der siegreiche Feldherr besiegt auch seine Liebe. Er gibt Arminda ihrem Verlobten zurück mit den Worten:

.....habéis visto
Todos que he vencido, no
Solo al campal enemigo,
Sino al doméstico, pues
A mi mismo me he vencido,
Siendo la mayor victoria
El vencerse una á sí mismo 2)

1) II - IV, 344, b;

2) III - IV, 354, a

f) Liebe und religiöse Pflicht

Die Literatur hat sich öfters des Themas des Heiligen bemächtigt, der, in wörtlicher Auslegung des Schriftworts "So jemand zu mir kommt und hasst nicht seinen Vater, Mutter, Weib, Kinder, Bruder, Schwestern, auch dazu das eigene Leben, der kann nicht mein Jünger sein." 1), seine Frau verlässt und Gott fortan in Armut und Keuschheit dient. Das alt-französische Alexiuslied dürfte eine der frühesten Behandlungen dieses Motivs darstellen.

Auch Corneilles Märtyrerdrama "Polyeucte" nimmt sich den Konflikt zwischen Gattenliebe und Gottesliebe zum Vorwurf. Wie in anderen Stücken die politische Verpflichtung, so siegt hier die religiöse Pflicht über die weltliche Liebe: Der Heide Polyeucte ist mit Pauline verheiratet und wird von seinem Freund Néarque mit der Lehre des Christentums bekannt gemacht. Über die Liebe zu Gott sagt ihm Néarque:

Il ne faut rien aimer, qu'après lui, qu'en lui même,
Négliger, pour lui plaire, et femme, et biens et rang

Plötzlich wird Polyeucte vom Strahl der Gnade getroffen, die sein Herz in Liebe zu Gott entflammt. Seine Liebe zu Pauline tritt in den Hintergrund. Im Bunde mit Néarque wagt er es, öffentlich die heidnischen Götterbilder umzustürzen und sein Christentum zu bekennen. Néarque wird deshalb enthauptet, aber der Tod des Freundes kann Polyeucte nicht zum Abschwören seines neuen Glaubens bewegen. Als ihn seine noch unbekannte Gattin Pauline im Gefängnis besucht, hält er ihr die furchtbaren Worte entgegen:

Je ne vous connais plus, si vous n'êtes chrétienne

Polyeucte erleidet den Märtyrertod. Unter dem Eindruck seines Todes bekehren sich auch Pauline und ihr Vater.

Die Andeutung eines ähnlichen Konflikts enthält Corneilles "Théodore". Théodore hat von Anfang an keinen Platz für die weltliche Liebe in ihrem von Liebe zu Gott erfüllten Herzen. Sie weist zwei Bewerber zurück, wenn sie sich auch selbst zugeben muss, dass sie fürchtet, ihre Liebe zu Didyme könnte

1) Luk. 14, 26-27

2) I, 1

3) V, 3

erwachen:

Ce qui me fait bannir Didyme de ma vue:
Je crains d'en recevoir quelque coup d'oeil fatal
Et chasse un ennemi dont je me défends mal.

1)

Von einem eigentlichen Konflikt zwischen weltlicher und Gottesliebe kann aber bei Théodore nicht gesprochen werden, weil die Liebe zu Didyme noch nicht zur Tatsache geworden ist und nur als entfernte Möglichkeit auftaucht.

An Corneilles "Polyeucte" erinnert Calderons "El gran Príncipe de Fez", wo auch das Motiv des Sieges der Gottesliebe über die menschliche Zuneigung eine beherrschende Rolle innehat: Der "Gran Príncipe" ist mit Zara verheiratet und hat einen Sohn. Er bekennt den Glauben Mohammeds. Eine Stelle des Koran, an der von der unbefleckten Empfängnis Mariens die Rede ist, erweckt sein Interesse am Christentum. In den drei Akten der Comedia geht eine fortschreitende Entfremdung von seiner mohammedanischen Gemahlin mit seiner schrittweisen Bekehrung zum Christentum einher. Er fällt in die Gefangenschaft der Christen, und dort findet sein theologisches Interesse neue Nahrung bei der Lektüre einer Lebensbeschreibung des Ignatius von Loyola. Eine Erscheinung der Jungfrau Maria bringt in ihm den Entschluss zur Reife, den christlichen Glauben auch formal anzunehmen. Bei der Taufe erhält er den Namen Don Balthasar Loyola. Auf seine Gattin, die er seit seiner Gefangennahme nicht mehr gesehen hat, ist die Wirkung der Nachricht von seinem Übertritt zum Christentum ein Wutanfall. Der Gran Príncipe unternimmt eine Wallfahrt nach Rom und dann nach Loreto. In einer Traumvision sieht er, wie sein Volk gegen ihn aufgebracht ist, sein eigener Sohn sich von ihm lossagt, und seine Gattin Zara seinem ehemaligen Kriegsgegner Herz und Hand schenkt. Der Prinz ist betrübt, aber schon wird ihm durch himmlische Stimmen die Weisung zuteil, der Gesellschaft Jesu beizutreten. Der Gran Príncipe kommt der Überirdischen Aufforderung nach und betrachtet seine Ehe als ungültig.

1) II,2

Er beruft sich hierbei auf das sogenannte "Privilegium Paulinum", die Befugnis, dass die Ehe zweier Ungetaufter nach der Taufe des einen Gatten von diesem aufgelöst werden kann, falls der andere sich weigert, sich ebenfalls taufen zu lassen, oder die Ehe ohne Gefahr für Glauben und Sittlichkeit des Getauften fortzusetzen:

Pues ya de mi casamiento
Aquel natural contrato,
El día que corra riesgo
La pureza de la fe,
Le da por nulo y disuelto
La disparidad del culto

1)

Ähnlich wie in Coreilles "Théodore" ist ein Konflikt zwischen irdischer und himmlischer Liebe angedeutet in Calderons "Los dos amantes del cielo". Dort schildert der Glaubenslehrer Carpóforo den neugetauften Grisanto, weil er sich von Drias Schönheit bezaubern liess:

Te di en secreto el bautismo
Que es indeleble carácter;
Tú tanto bien desconoces
Y tantas felicidades,
Entregándote á un afecto
De amor, torpemente fácil?

2)

Es kommt aber auch hier nicht zum Zwiespalt der Gefühle, weil auch Daria sich bekehrt, und beide als "Los dos amantes del cielo" den Opfertod erleiden.

g) Zusammenfassung

Schon im Rückblick auf den Abschnitt über die typischen Situationen konnte festgestellt werden, dass Calderón die Liebe im allgemeinen nicht als tiefe Leidenschaft auffasst, sondern als galantes Spiel der vornehmen Gesellschaft. Der vorhergehende Abschnitt über die Rolle der Liebe im dramatischen

- =====
- 1) III,16 - II,353,b. Vgl. damit Paulus, 1 Kor. 7, 12-15
2) III,4 - III,250,b

Konflikt erhärtet diese Eindrücke.

Einen leidenschaftlich Liebenden hat Calderón nur in der Gestalt des Tetrarca Herodes gezeichnet. Andere, der sinnlichen Leidenschaft verfallene Charaktere seines Theaters, wie Gómez Arias, lieben nicht eigentlich. Ihre erotische Begehrrlichkeit erhebt sich nur momentan zum heftigen Affekt, der wesentlich von der andauernden leidenschaftlichen Ergriffenheit eines Tetrarca Herodes oder Racines Phèdre und Roxane verschieden ist, und geht mit dem Besitz der Geliebten zu Ende. In der Auseinandersetzung mit Freundschaft, politischer oder religiöser Pflicht unterliegt die Liebe stets. Die Überwindung der Liebe ist kein herzzerbrechender Jammer, wie in Racines "Bérénice", sondern hinterlässt im Bewusstsein des Helden die stolze Überzeugung, dem höheren der beiden Prinzipien zum Siege verholfen zu haben. Diese Art der Lösung des Pflicht-Liebe konfliktes erinnert an Corneille.

An Corneille gemahnen auch die Männer und Frauen, die sich im Pflicht-Liebe Konflikt ohne langes Zaudern für die Pflicht entscheiden. Es sind keine mit Schwächen und Fehlern behaftete Alltagsmenschen, sondern Idealgestalten, die den Dichter seine hochfliegende Einbildungskraft sehen lässt. Selbstbeherrschung ist ihre grösste Tugend. Deshalb sind auch Eifersuchtsintrigen als bewusstes Werk einer einzelnen Person bei Calderón eine Seltenheit. Die allenthalben betonte Tugendhaftigkeit lässt aber Calderons Charaktere übertrieben und unwirklich erscheinen. Überspitzt, aber den Calderon'schen Übermenschen wie auf den Leib geschnitten, wirkt auch der strenge Ehrenkodex, der schon für den Anschein einer Übertretung oder unbewusstes sündhaftes Begehren als einzige Sühne die Todesstrafe bereit hält.

Das Bild von Calderons Liebesauffassung soll nun im folgenden Kapitel durch die Darstellung einiger Punkte gerundet werden, die mit dem Thema in Zusammenhang stehen. Es sind dies die Auffassung der Frau, der Ehe und der Leidenschaften, alles Probleme, die die ganze Zeit stark beschäftigen, und zu denen die einzelnen Dichter mehr oder weniger eingehend Stellung nehmen.

C) GRUNDANSCHAUUNGEN DES DICHTERS

I) Die Auffassung der Frau

Das Liebesproblem hängt eng zusammen mit der Wertung der Frau und ihrer rechtlichen und sozialen Stellung in der Gemeinschaft, denn wo von Liebe die Rede ist, geht es immer auch um das Verhältnis der Geschlechter 1). Stärker als man anzunehmen pflegt, wird dieses vom Zeitgeist geprägt. Auch Calderón hat einen Standpunkt bezogen, in dem sich verschiedene Strömungen begegnen, die im Gedankengut der Renaissance und des Barock fest eingebettet sind, und die man in antifeministische und feministische scheiden kann. Jene sagen der Frau moralische Minderwertigkeit nach und bestehen auf ihrer weitgehenden Unterordnung unter den Willen des Mannes, diese setzen sich ihr allmähliches Herausführen aus der Abhängigkeit zum Ziel.

Antifeminismus ist keineswegs auf die Zeit Calderons beschränkt. In irgendeiner Form erscheint Frauengegnerschaft in den meisten Kulturepochen. Philipp Lersch erklärt, es sei "die Dämonie der geschlechtlichen Verlockung, des Geschlechterufes und des geschlechtlichen Reizes, in der der Mann seine Freiheit, Selbständigkeit und Selbstbestimmung gefährdet sieht, die die Frau für den Mann in das Licht des Gefährlichen und Verwerflichen rückt." 2)

Antifeminismus findet sich in der Antike. Im klassischen Griechenland gilt die Frau als unvollkommen, minderwertig, eine bloße Sache, der die Aufgabe zufällt, dem Mann zu dienen 3). Frauenfeindlich ist die Haltung Ovids in der "Ars Amatoria", die Darstellung Juvenals in der sechsten

- =====
- 1) Dieses Verhältnis wird meist von der Warte des Mannes aus beurteilt, denn man hat über das Wesen des Mannes allgemein viel weniger nachgedacht als über das Wesen der Frau. Wie der Münchener Professor Philipp Lersch meint, hängt es damit zusammen, dass der Mann gewohnt ist, männliches und menschliches Sein gleichzusetzen. (S.9)
 - 2) S. 16
 - 3) Ausführlich wird die Frauenauffassung des alten Griechenland behandelt bei Lucka, S.14,ff. Kürzere Darstellungen geben Kluckhohn, S.4,f. und María Rosa Alonso, S.18

Satire und das "Varium et mutabile semper femina" Vergils 1).

Frauenfeindschaft ist besonders im Orient zu Hause. Aus dem Alten Testament sei auf den König Salomon hingewiesen. Auch bei Paulus klingen Töne an, die ganz die Einstellung des Orients wiedergeben 2). Eine an Verachtung grenzende Gering-schätzung der Frau findet sich in der Religion des Islam. Die Frau gilt als falsch, heuchlerisch und minderwertig. 3) Der Koran spricht ihr die Seele ab und verwehrt ihr den Eintritt ins Paradies. 4)

In der Ältesten Literatur Spaniens wird die Frau übereinstimmend als gefährliches und falsches Wesen hingestellt, das mit Arglist darauf ausgeht, den Mann zu betrügen. Bomli macht für diese Auffassung der Frau - wohl im Anschluss an María del Pilar Onate - orientalische Einflüsse geltend 5). Von jener Zeit an lässt sich die Tradition der Weiberschelte bis ins Jahrhundert Calderons und noch weiter verfolgen.

Neben den antifeministischen Strömungen zeichnen sich aber schon im Mittelalter die Anfänge einer feministischen Gegenbewegung ab. Die Feministen treten insbesondere ein für moralische Gleichwertung mit dem Mann, das Recht auf Bildung und die Freiheit des jungen Mädchens, sich selbst einen Gatten zu wählen.

=====

1) Aen. 4, 569

2) "Das Weib lerne stillzuhörend in voller Untergebenheit; zu lehren aber gestatte ich dem Weibe nicht, noch sich zu erheben über den Mann, sondern sie muss sich ruhig verhalten. Ist ja Adam zuerst geschaffen, nachher Eva. Auch wurde Adam nicht verführt, sondern das Weib liess sich verführen. Sie wurde zur Übertreterin." (1 Tim. 2, 11-14)

Die Auseinandersetzung des Christentums mit der überkommenen Einstellung dauerte lange: Noch auf dem Konzil von Macon (581) diskutierte man ernstlich die Frage, ob die Frau eine unsterbliche Seele besitze oder nicht. (Vgl. Lucka, S.45 und Schubart, S.208)

3) Gotthelf Bergsträssers Grundzüge des islamischen Rechts, hsgg. v. Joseph Schacht, Berlin und Leipzig, 1935, S.38

4) Schubart, S. 64 u. 74

5) S. 155

Während der "Fuero Juzgo" noch daran festhält, dass der Vater das Recht hat, den Gatten seiner Tochter zu bestimmen 1), sprechen die "Siete Partidas" der Autorität des Vaters die Macht ab, die Tochter gegen ihren Willen zu vermählen. Alfons X. räumt dem Vater lediglich die Befugnis ein, eine Tochter zu enterben, wenn sie gegen seinen Willen heiratet 2). Auch ein bescheidenes Anrecht auf Bildung gesteht er der Frau zu.

Im späten Mittelalter gewinnt die feministische Richtung an Boden. Jacob Ornstein nennt für die Spanne bis zur Renaissance unter den spanischen Schriftstellern sechs "Antifeministen" (darunter den Arcipreste de Talavera, Fernando de Rojas und Luis de Lucena) gegenüber sechzehn "Profeministen" (z.B. Fernando de la Torre, Juan de Mena, Diego de San Pedro) 3). Trotzdem bleibt der Einfluss der Frauengegner auch in der Renaissance spürbar. Selbst Juan Luis Vives, der pädagogische Grundsätze vertritt, die geradezu modern anmuten 4), kann sich nicht dazu entschliessen, die Wahl des Lebensgefährten dem jungen Mädchen selbst zu überlassen. Sie solle sich damit begnügen, so meint er, für die Eltern zu beten, während sie über die Auswahl des Schwiegersohnes beraten 5). Wie die Antifeministen ist er auch ein unnachsichtlicher Sittenrichter weiblicher Schwächen 6). Neu ist nur, dass er erklärt, die unerfreulichen Eigenschaften der Frau seien eine Auswirkung ihrer vernachlässigten Erziehung. Er erhebt deshalb in seiner "Institutio feminae christianae" die Forderung nach sorgfältigerer Unterweisung und gründlicherer Bildung 7).

=====

1) Libro III, título I, cap. II

2) Partida IV. título I, ley X

3) S. 219, ff. Vgl. auch Julia Fitzmaurice-Kelly: Historia

3) S. 219, ff. Vgl. auch Julia Fitzmaurice-Kelly: Woman in sixteenth century Spain, Revue Hispanique, 70. Bd. S. 557-632

4) Vgl. M.A. Berninger: Johann Ludwig Vives, der Begründer der neuen Pädagogik. Päd. Vorträge und Abhandlungen, 24. heft, Kempten, 1899

5) Vgl. Galinsky, S. 100 und Bomli, S. 89

6) Vgl. hierzu Ingersleben, S. 41

7) Alonso, S. 22

Auch in anderen Ländern werden Stimmen laut, die der Überkommenen Einstellung zu Leibe gehen. Schon im 15. Jahrhundert erscheint in England der Traktat "Dives et Pauper", der einer gerechteren Frauenauffassung das Wort redet. In Deutschland folgt 1532 die Schrift "De nobilitate et prae-cellentia foeminei sexus" des Agrippa von Nettesheim 1). In Frankreich tritt Poulain de la Barre radikal ein für die Gleichberechtigung der Frau, in seiner Abhandlung "De l'égali-té des deux sexes" (1673) 2).

Im 16. Jahrhundert können die Feministen in Spanien bedeutende Fortschritte erzielen: Die Universität Salamanca öffnet als erste ihre Tore auch für Studentinnen. Eine Frau, Doña Luisa Medrano, erhält dort sogar einen Lehrauftrag für klassische Sprachen. Ebenso vertritt die Tochter des bekannten Grammatikers Nebrija ihren Vater mehr als einmal bei seiner Lehrtätigkeit an der Universität Alcalá. Eine der Hofdamen Isabelas der Katholischen unterrichtet die Königin in Latein. In der Literatur erlangen Santa Teresa de Jesús, die Mexikanerin Sor Juana Inés de la Cruz und María de Mayas y Sotomayor Bedeutung. 3)

Allgemeingut weiter Kreise sind aber die neuen Ideen auch im 17. Jahrhundert noch nicht geworden. Wie Bomli ausführt 4), richtet sich das Leben der verheirateten und ledigen Frau jener Zeit nach dem Modell der "Perfecta Casada" (1583) des Luis de León oder anderer der zahlreichen Erbauungsbücher der Epoche, die alle die These verfechten, die Frau solle sich mit elementarer Bildung begnügen, ein möglichst zurückge-zogenes Leben führen und sich ganz ihren häuslichen und Familienpflichten hingeben. "Mujer casada, la pierna quebrada y en su casa" ist der weithin befolgte Grundsatz, nach dem auch das Leben des unverheirateten jungen Mädchens ausgerichtet ist. Ganz allgemein ist es auch der Brauch, dass der Vater den Gatten seiner Tochter bestimmt.

=====

1) Schücking, S.43

2) Vgl. Heiss, S.66

3) Ausführliche Einzelheiten über das Fortschreiten der Frauenbildung bei Bomli, S.157,ff.

4) S. 217,ff.

Auch in der Literatur des 16. und 17. Jahrhunderts laufen antifeministische und feministische Strömungen nebeneinander her, wobei die letzteren überwiegen. Ausfälle gegen die Frau gehören noch nicht zu den Seltenheiten. Sie finden sich in der deutschen Literatur des Barock 1),

bei Shakespeare:For there's no motion
That tends to vice in man but I affirm
It is the woman's part; be it lying, note it,
The woman's; Flattering, hers, deceiving, hers;
Lust and rank thoughts, hers, hers; revenges,
hers; 2)

bei Molière: O la grande fatigue que d'avoir une femme! et
qu'Aristote a bien raison, quand il dit qu'une
femme est pire qu'un démon
3)

bei Corneille: Notre sexe a le don de tromper finement
4)
Et ce sexe imparfait, de soi-même ennemi,
Ne posséda jamais la raison qu'à demi
5)
Mon père, je suis femme, et je sais ma faiblesse
6)

Auch Calderón macht sich die von seiner Zeit vorgebrachten Anschuldigungen gegen die Frau zu eigen. Jedoch legt er sie gerne dem ungebildeten "gracioso" in den Mund, das heisst, man hat sie weniger ernst zu nehmen 7). Er bezeichnet die Frau als wankelmütig und unbeständig:

Que el mudarse á mí me toca
Por ser mujer.
8)

Que eres mujer y mudanza,
Por ser dos veces mujer
9)

- =====
- 1) Pyritz, S.90
 - 2) Cymbeline, II,5
 - 3) Le médecin malgré lui, I,1
 - 4) Méliete, III,4
 - 5) La veuve, III,4
 - 6) Polyeucte, I,4
 - 7) Der "gracioso" als Anwalt des Antifeminismus erscheint seit der "Celestina" öfters in der Literatur. Näheres bei Onate, S.84
 - 8) El sitio de Bredá, II,15 - I,121,a
 - 9) Judas Macabeo, III,9 - I,325,a; Ebeaso:
Amor, honor y poder, I,17 - I,373,a
No hay cosa como callar, III,7 - I,565,c
También hay duelo en las damas, I,17 - II,129,c
Fuego de Dios en el querer bien, II,2 - III,318.c

als schwatzhaft:

Mujer es, poco importa
Que descubras un secreto.
No aspire, Doña Ana, á ser
El prodigio destes tiempos.
1)

als falsch und verlogen:

¿Qué mujer,
Señor, no nació dotada
En mentira infusa?
2)

Die Lust, das Verbotene zu tun, erklärt Calderón als das
Erbteil Evas:

Que en fin la culpa primera
De la primera mujer,
Esto nos dejó en herencia.
3)

Que pecar en lo vedado
Es el patrimonio de Eva
4)

Diese Aussagen darf man aber nicht zu wörtlich nehmen.
Schon weil sie nicht auf Calderón allein beschränkt sind, hat
man in ihnen eher den Ausfluss einer literarischen Mode, als
Anzeichen einer frauenfeindlichen Einstellung des Dichters
zu erblicken. Ganz im Gegenteil, Ehrfurcht vor der Frau und
Mutter spricht aus den Worten, die Pedro Crespo seinem scheidend-
dem Sohn mit auf den Weg gibt:

No hables mal de las mujeres:
La mas humilde, te digo
Que es digna de estimacion.
Porque, al fin, dellas nacimos.
5)

- =====
- 1) Bien vengas, mal, si vienes solo, I, 15 - IV, 315, c
 - 2) ¿Cuál es mayor perfeccion? II, 11 - I, 79, c; Ebenso:
La cisma de Inglaterra, II, 8 - II, 223, a
 - 3) Casa con dos puertas mala es de guardar, II, 1 - I, 135, a
 - 4) Mañanas de abril y mayo, I, 5 - II, 279, a
 - 5) El alcalde de Zalamea, II, 21 - III, 78, c

Calderón bricht manche Lanze für die Befreiung der Frau aus der Tyrannei der Überwachung durch den Mann, für Gleichberechtigung der Geschlechter in Bildungsfragen und das Recht des jungen Mädchens, selbst einen Gatten zu wählen. So wie er immer wieder auf die Bedeutung des freien Willens und die ungezwungene Entscheidung des Menschen zwischen Gut und Böse hinweist, so tritt er auch ein für eine grössere Freiheit der Frau. Man hat ihn sogar als einen Vorkämpfer des Frauenrechts bezeichnet 1). In dieser Einstellung trifft er sich übrigens mit seinen Zeitgenossen Moreto, Rojas Zorrilla, u.a. 2). Auch Molière kehrt sich in der Männerschule und der Frauenschule gegen die nur auf Strenge eingeschworenen Erziehungsmethoden und die unumschränkte Autoritätsherrschaft des Mannes 3), obwohl die Frau damals in Frankreich allgemein grössere Freiheiten geniesst, als in Italien oder Spanien 4).

Aus manchen Aussprüchen Calderóns spricht der Protest einer Frauengeneration, die sich der Tyrannei der Väter und Brüder zu entwinden sucht. Seine Frauengestalten empfinden es als ungerecht, dass die Mehrzahl der Rechte dem Mann, und die meisten Pflichten der Frau zufallen:

¡Mal haya
El primer legislador
Que hizo á la mujer vasalla
Tanto del hombre, que quiso
Que ellos hereden las casas,
Y ellas las obligaciones!

5)

Einleuchtend ist auch das Argument, dass die Frau, die keiner selbständigen Entscheidung für fähig gehalten wird, dennoch das höchste Gut des Mannes, seine Ehre, wahren soll:

Hombre, si por ser inútil
La mujer, no la fías nada,
¿Cómo todo se lo fías,
Puesto que el honor la encargas?

6)

1) Die entsprechende zweibändige Arbeit von H. M. Kressin: Calderón as a Champion of Feminism, New York University, 1927, steht leider nur in einem Exemplar in New York zur Verfügung.

2) Vgl. Pfandl, Historia de La Literatura Nacional, S. 439

3) Vgl. Reiss, S. 85 und Mullins, S. 64, ff.

4) Vgl. Fagniez, S. 152

5) Basta callar, I, 1 - III, 255, a

6) Afectos de odio y amor, I, 6 - II, 102, c

Mit Molière teilt Calderón die Ansicht, dass strenge Überwachung und Verbote noch keine Garantie bilden für die Reinhaltung der Frauenehre, wenn nicht die Selbstbewahrung der Frau dazukommt:

Molière: Et les soins défiants, les verrous et les grilles
ne font pas la vertu des femmes ni des filles 1)

Calderón:tengo por disparate

El guardar á una mujer,
Si ella no quiere guardarse.
2)

No hay recatos ni murallas
Que guarden una hermosura,
Si ella misma no se guarda
3)

Der Protest des Feminismus erschöpft sich aber nicht in Worten. Wenn man will, ist die ganze Auseinandersetzung des Liebespaars in der Comedia mit dem "Liebesverbot" des Vaters oder Bruders ein Konflikt antifeministischer und feministischer Tendenzen. Die ungerechtfertigte Bevormundung durch den Mann bringt es mit sich, dass sich die Frauen Calderóns wenig um die Ehre des Vaters oder Bruders kümmern, wenn es um die Liebe geht. Sie stehlen sich heimlich aus dem Haus, um am Leben der Welt teilzuhaben, und vor allem, um mit dem anderen Geschlecht in Berührung zu kommen:

Marcela in "Casa con dos puertas mala es de guardar" ergötzt sich mit ihrer Dienerin verschleierte vor den Toren der Stadt, wo sie die Bekanntschaft eines jungen Herren macht 4). In "La dama duende" verlässt eine junge Witwe heimlich das Haus, um sich die Festlichkeiten anzusehen, die Madrid anlässlich der Taufe des Infanten Baltasar veranstaltet. Sie geht mit verhülltem Antlitz. Indessen erweckt ihre schöne Gestalt das Interesse ihres eigenen Bruders, der sie nicht erkennt, und die vermeintliche Unbekannte neugierig verfolgt. Um nicht entdeckt zu werden, ruft sie den Beistand eines fremden Ritters an 5). Lisarda, die behütete Tochter des Gouverneurs
=====

1) Ecole des maris, I, 2

2) El alcalde de Zalamea, I, 10-III, 70, c

3) Apolo y Climene, II - IV, 158, c

4) I, 1 - I, 129, a

5) I, 2, ff. - I, 167, b, ff.

in "Peor está que estaba" hat sich, der lästigen Bevormundung müde, verstohlens und verkleidet aus dem Haus gegeben und Beziehungen zu einem Caballero angeknüpft 1). Elvira in "Los empeños de un acaso" ist dem Freund ihres Bruders gewogen. Sie nimmt die Gelegenheit wahr, sich ihm täglich verschleiert im Park zu nähern, um sein Interesse auf sich zu lenken 2). Im Schutze der Verschleierung schlüpfen die jungen Mädchen in der Comedia unbemerkt aus dem Elternhaus und eilen zum Stelldichein mit dem Liebsten 3). Wenn Vater oder Bruder ausser Hauses weilen, laden sie den Schäfer durch ein heimliches Buhbrieflein zu sich 4).

Heuchelei, List und Betrug treten immer dann in Erscheinung, wenn sich ein Unterdrückter der Gewalt erwehrt, der er mit anderen Mitteln nicht gewachsen ist. Zu diesen Waffen greifen auch die Damen Calderons, die der Bevormundung in Liebesangelegenheiten überdrüssig sind. Wenn es gilt, eine plötzlich von Entdeckung bedrönte heimliche Liebe zu vertuschen, beweisen sie diplomatisches Geschick, Einfallsreichtum und Geistesgegenwart. Meistens verstecken sie den Liebhaber, der eben bei ihnen weilt, in einer Nebenkammer. Fehlt dazu die Zeit, oder ist kein anderer Ausweg möglich, so sind sie nie verlegen, eine Ausrede zu ersinnen. So stellt Leonor ihren Geliebten dem Vater kurzerhand als "Tanameister" vor.⁵⁾ Leonor in "No hay burlas con el amor", die von ihrer Schwester wegen einer heimlichen Liebelei beim Vater angeklagt worden ist, dreht den Spiess kurzernand um und erklärt, die Schwester selbst haben den Brief verfasst, der die Anschuldigung beweisen soll 6).

1) I,3 - I,92,c

2) I,7 - II,194,c

3) Zum Beispiel: Violante in "También hay duelo en las damas" (II,19 - II,137,b), Elvira in "Los empeños de un acaso" (II,9 - II,210,c), Elvira und ihre Freundin Beatriz in "Mañana será otro día" (I,7 - I,524,a)

4) So Lisarda in "Peor está que estaba" (II,6 - I,99,b), Clara in "Mañanas de abril y mayo" (II,1 - II,283,c), Beatriz in "Mañana será otro día" (II,23 - I,536,c), Leonor in "Con quien vengo, vengo" (I,1 - II,233,a), Hipolita in "Primero soy yo" (II,11 - IV,10,c)

5) El maestro de danzar. II,14 - II,86,c

6) I,12 - II,314,a

In "También hay duelo en las damas" stürzt Violante^s Vater unversehens deren trauriges Zwiegespräch mit Félix. Als er ins Zimmer tritt, versucht Félix noch verzweifelt, die Tür zum Nebengemach zu öffnen. Sie ist aber versperrt, weil Leonor, die Schwester des Félix, darin versteckt ist. Violante meistert die Situation: Sie erklärt, Félix sei auf der Verfolgung einer "tapada", die eben in jenes Gemach geflüchtet sei, in ihr Zimmer gedrungen 1).

Celia, die Geliebte Césars, musste plötzlich ihre Wohnung räumen. Der Umzug ging so überstürzt vor sich, dass sie nicht einmal Gelegenheit hatte, ihren in einem geheimen Gemach versteckten Liebhaber und seinen Diener vorher ins Freie zu lassen. Ebenso rasch beziehen die neuen Mieter das Haus. Celia weiss sich zu helfen: Atemlos stürzt sie zum neuen Hausherrn, gibt vor, sie werde von einem eifersüchtigen Verwandten verfolgt und bittet um seinen Schutz. So ergibt sich eine Gelegenheit, dem eingeschlossenen César den Hausschlüssel zuzuspielen 2).

Wenn trotz aller Vorsicht eine heimliche Liebe ans Licht gekommen ist, bleibt dem Mädchen nur die Flucht vor der Rache des Vaters oder Bruders. Nicht wenige von Calderons Damen entschliessen sich zu diesem letzten Ausweg 3). Wenn es darum geht, einen treulosen Geliebten zurückzugewinnen, oder sich an ihm zu rächen, nehmen manche von Calderons Frauen das Schicksal in eigene Hände: Unbekümmert um das Ansehen ihrer eigenen Familie, folgen sie dem Ungetreuen, als Mann verkleidet 4).

1) II,26 - II,140,a

2) El escondido y la tapada, II,15,ff. - I, 470,c,ff

3) Beispiele:

Leonor in "¿Cuál es mayor perfeccion?" (III,9 - I,87,a),

Beatriz in "El Maestro de danzar" (I,2 - II, 78,a),

Angela in "La dama duende" (III,10 - I, 185,b),

Violante in "Dicha y desdicha del nombre" (II,18 - III,612,b),

Leonor in "Los empeños de un acaso" (I,11 - II,206,a),

Leonor in "No siempre lo peor es cierto" (I,1,ff. - II,461,a,ff)

4) Beispiele:

Rosaura in "La vida es sueño", die Prinzessin Claridiana in

"El castillo de Lindabridis", Lisida in "Las manos blancas

no ofenden", Flérida in "Peor está que estaba". Dieses Motiv

stammt aus Italien. Näheres darüber bei Carmen Bravo Villasanté

(S.33,ff.) Das Motiv taucht auch bei dem Engländer Heywood

auf. (Galinsky, S.98)

Mit List und Beharrlichkeit verstehen die Töchter auch das Gebot des Vaters zu umgehen, wenn er sie gegen ihren Willen verheiraten will. Doch soll dieses Motiv zunächst noch ausgeklammert bleiben und erst im Abschnitt über die Ehe zur Sprache kommen.

Alle oben angeführten Beispiele können als Mittel der Verteidigung der Frau gegen den übertriebenen Autoritätsanspruch der Familie aufgefasst werden. Doch erwehren sich die Frauen Calderóns der Übergriffe auch durch den Angriff auf die bestehende Gesellschaftsordnung, indem sie dem ererbten Antifeminismus mit eigenen Forderungen entgegen treten. Sie beanspruchen die volle Gleichberechtigung mit dem Mann. Insbesondere wollen sie den Zugang zur Bildung, eigenartigerweise manchmal auch zum Kriegshandwerk, erkämpfen. Ähnliche Vorkämpferinnen des Frauenrechts stellt auch Lope vor 1).

Die Forderung nach Bildung trägt zum Beispiel Eugenia in "El José de las mujeres" vor. Sie widmet sich aus Ehrgeiz den Studien und will zeigen, dass die Frau dem Mann es gleichtun kann:

¡Oh nunca mi vanidad,
Viendo que los hombres son
Por armas y letras dueños
Del ingenio y del valor,
Me hubiera puesto en aquesta
Estudiosa obligacion
De darles á entender cuánto
Mas capaz, mas superior
Es una mujer el día
Que, entregada á la leccion
De los libros, mejor que ellos
Obran, discurre veloz!

2)

Das Beispiel der Eugenia zeigt, dass Calderón der Frau durch aus die gleichen geistigen Möglichkeiten wie dem Mann zutraut. Eugenia findet durch ihre Studien den Weg zum Christentum und erleidet später den Märtyrertod.

=====

1) Zum Beispiel die "vengadora de las mujeres", Doña Juana in "Los milagros del desprecio", Lucinda in "Porfiando vence amor"

2) El José de las mujeres. I.1 - III, 357, a

In "Las armas de la hermosura", der Calderon'schen Fassung des Coriolanstoffes, ist die Abschaffung eines frauenfeindlichen Gesetzes die Ursache, dass Coriolan ins Lager der Sabiner hinüberwechselt. Nachdem der Konflikt zum versöhnlichen Ende geführt ist, werden die Frauenrechte verkündet:

Que á la que se aplique á estudios
O armas, ninguno la niegue
Ni el manejo de los libros
Ni el uso de los arneses

1)

In "El segundo Scipion" sind die Frauen von Cartagena, die die Verteidiger aus der belagerten Festung evakuiert haben, in die Gefangenschaft der Römer gefallen. Aus Empörung über den Festungskommandanten Magon, der behauptet hat, die Frauen seien nur im Frieden, aber nicht im Krieg zu gebrauchen, beteiligen sie sich aktiv an der Einnahme ihrer Vaterstadt durch die Römer 2).

Eine entschlossene Vertreterin der Rechte ihres Geschlechts ist auch die Schwedenkönigin Cristera in "Afectos de odio y amor". Zu Beginn ihrer Herrschaft verkündet sie, sie werde demjenigen die Hand reichen, der sie an Casimiro, dem Mörder ihres Vaters räche. Gleichzeitig erlässt sie eine Reihe von Gesetzen, die die Gleichberechtigung der Frau für immer festlegen sollen. Unter anderem sollen ihr Wissenschaft, öffentliche Ämter und sogar das Kriegshandwerk offen stehen:

Quiero empezar á mostrar
Si tiene ó no la mujer
Ingenio para aprender,
Juicio para gobernar
Y valor para lidiar.

3)

Auch die Liebe beurteilt Cristera als eine "ciega ilusion vana". Doch muss sie bald erfahren, dass sie sich hierin getäuscht hat. Es widerfährt ihr, dass sie sich ausgerechnet in ihren Todfeind verliebt, der ihren Vater getötet hat, und ihm endlich auch die Hand reicht. Die voreilig erlassenen Gesetze

=====

1) III,16 - III,209,c

2) II - IV,340,c

3) I,6 - II,102,b

werden wieder abgeschafft:

.....Estése
El mundo como se estaba
Y sepan que las mujeres
Vasallas del hombre nacen;
1)

Hier geraten die Ansprüche des Frauenrechts in Konflikt mit dem überall anerkannten Grundsatz von der Allmacht Amors, dem Cristerna zugleich den Krieg angesagt hat. Der Triumph Amors vernichtet auch den Gewinn, den Cristerna für die Sache ihres Geschlechts errungen hat. Man erkennt also, dass Calderón bei aller Anerkennung weiblicher Rechte doch daran festhält, dass Ehe und Familie die natürliche Bestimmung der Frau sind und ihm noch wichtiger erscheinen als die Gleichberechtigung der Geschlechter.

Calderons persönliche Meinung über Frauenbildung dürften wohl folgende Zeilen enthalten: 2)

Sepa una mujer hilar,
Coser y echar un remiendo;
Que no ha menester saber
Gramática ni hacer versos
3)

Unas horas en romance
Le bastan á una mujer.
Bordar, labrar y coser
Sepa solo: deje al hombre
El estudio...

4)

Zum Masshalten in den Ansprüchen rät auch Molière, der in den "Femmes savantes" den Clitandre sprechen lässt:

Et les femmes docteurs ne sont point de mon goût.
Je consens qu'une femme ait des clartés de tout
Mais je ne lui veux point la passion cnoquante
De se rendre savante afin d'être savante
5)

=====

- 1) III,27 - II,122,c
- 2) Dass er der Frau in Ausnahmefällen eine gründlichere Bildung als in den nachstehenden Zitaten und sogar die ausschliessliche Beschäftigung mit geistigen Dingen zugesteht, beweist das Beispiel der Eugenia in "El José de las mujeres".
- 3) No hay burlas con el amor, I,4 - II,311,b
- 4) No hay burlas con el amor, II,9 - II,317,c
- 5) I,3;Über Molières Ansichten in der Frage der Frauenbildung handelt Weiss, S.66,ff.

Wie manche mit Begeisterung begonnene Bewegung, so führt auch die Frauenbewegung zu anfänglichen Überspitzungen. Möglicherweise ist es die Forderung nach Gleichberechtigung der Geschlechter, die in der Literatur der Renaissance einen merkwürdigen Frauentyp entstehen lässt, der ganz unverkennbar männliche Züge trägt. Jovinder sind Larfisa und Bradamante in Boiardos "Orlando innamorato" 1). Die "Virago" erscheint in Frankreich in Garniers "Bradamante", in England in Heywoods "Tullia". Im Gegensatz zu Tirso de Molina zeigt auch unser Dichter eine Vorliebe für diesen männlichen Frauentyp. Nicht wenige seiner Frauengestalten führen die Waffen und rücken mit den Männern in den Krieg 2).

Die scheinbare psychologische Willkür der Ausstattung der Frau mit männlichen Wesenszügen wird vielleicht erklärbar, wenn man sich vor Augen hält, dass für jene Zeit der Begriff "erhaben" noch weitgehend gleichbedeutend mit "männlich" ist. Möglicherweise ist die Eigenschaft der Tapferkeit, die man damals manchen hochgestellten Frauengestalten beifügt, nur das Attribut, das die dargestellte Person im herrlichsten Lichte zeigen soll.

Eine Überspitzung der Ansprüche auf dem Gebiet der Frauenbildung lässt auch in Frankreich und Spanien den Typ der "gelehrten Frau" aufkommen, den Molières Satiren in aller Welt bekannt gemacht haben. Der Typ der "femme savante" erscheint im Gefolge des Präziosentums, einer Bewegung, die es sich zur Aufgabe macht, das Gemeine und Alltägliche in Sitte, Gesinnung und Sprache abzulegen und die in Frankreich und Spanien etwa gleichzeitig im Schwange ist. Im Laufe der Entwicklung verwässert aber das ethische Ziel der Erziehung

1) Vgl. zum Typ der "Virago" Bravo Villasante S. 36 und Burckhardt, S. 183

2) Beispiele sind:

"La hija del aire",

"La gran Cenobia",

Matilde in "Para vencer á amor, querer vencerle",

Zara in "El gran principe de Fez",

Floripes in "La puente de Montible",

Rosamunde in "El Conde Lucanor",

Cristerna in "Afectos de odio y amor"

zur Selbstbeherrschung durch Verfeinerung des Sprachgebrauchs zu der albernen Affektiertheit, auf die es Molières Spott in den "Précieuses ridicules" und den "Femmes savantes" abgesehen hat. Auch in Spanien machen einzelne Satiren gegen die Entartung Front. So Quevedos "La culta latiniparla", und Lopes Stücke "La nina de plata" und "La dama boba". 1)

Calderón pflegt den "estilo culto", dessen sich jene Kreise der Preziösen mit Vorliebe befeleissigen, selbst bis zum Überdruß. Auch Frauen, die sich mit Dichtung und schöngeistigen Dingen beschäftigen, nimmt er mehrmals ohne satirische Tendenz in seine Stücke auf. Es sei nur an die "Liebesakademien" erinnert. Dennoch verspottet er, ganz wie Molière, den übertriebenen Bildungsdünkel einzelner Frauen. Zum Beispiel ist die Sprache der Beatriz in "No hay burlas con el amor" eine deutliche Satire des Sprechstils der Preziösen. Ihrem Wortschatz entstammen:

fámula (Dienerin)
hechizo de cristal (Spiegel)
quirotecas (Handschuhe)
caos de la sombra fría (Nacht)
másculo (Mann)
manchado papel (Brief)
étiope licor (Tinte)
cálamo anserino (Federkiel)
2)

"Gelehrte Frauen" sind auch Beatriz in "Hombre pobre es trazas" und Eugenia in "Guárdate del agua mansa". Doch hat die Satire Calderons nichts von der Bitterkeit Molières. Der Franzose gibt die eingebildeten Frauen unerbittlich und für immer der Lächerlichkeit preis, bei Calderón bringt sie der heilende Einfluss der Liebe auf natürliche Bahnen zurück. Während die "Précieuses ridicules" und Armande in den "Femmes savantes" nur Enttäuschung und Schmach erleben, schliesst das Stück für die entsprechenden Gestalten Calderons mit einer Ehe.

- =====
- 1) Über die Bewegung der Preziosität in Frankreich und Spanien siehe Bomli, S. 183, ff.
- 2) I, 6 - II, 311, c, ff.

Zusammenfassung

In Calderons Jahrhundert ringen antifeministische und feministische Strömungen miteinander. Spuren der ersten Richtung sprechen aus manchen frauenfeindlichen Bekenntnissen in Calderons Dialogen, die meist vom "gracioso" vorgebracht werden. Sie entstammen weniger einer bewussten Haltung, als der literarischen Tradition der Weiberschelte, die auch bei Calderons Zeitgenossen verbreitet ist.

Calderón bekennt sich vielmehr als Vorkämpfer des Feminismus. In einigen Aussprüchen seiner Gestalten protestiert er gegen die in seiner Zeit übliche Bevormundung der Frau durch den Mann. Auch aus dem Verhalten seiner weiblichen Charaktere in Liebesangelegenheiten spricht der Protest einer Frauengeneration, die sich der strengen Aufsicht der Familie zu entwinden sucht: Die jungen Mädchen seiner Comedias stehlen sich heimlich aus dem Haus, um Beziehungen zum anderen Geschlecht herzustellen, eilen verhöhnen und verkleidet zum Stelldichein, laden den Schäfer zu sich ins Haus, wenn die Gelegenheit sich bietet. Sie kämpfen mit den Waffen des Unterdrückten gegen die Gängelei des Vaters und Bruders, greifen zu List, Heuchelei und Lüge, um ihre Liebe vor Entdeckung zu bewahren. Sie fliehen aus dem Vaterhaus, wenn ihre heimlichen Beziehungen offenbar geworden sind, verlassen Heim und Eltern, um allein einen treulosen Liebhaber zu verfolgen, widersetzen sich, wenn der Vater sie gegen ihren Willen verheiraten will (darüber im nächsten Kapitel).

Manche seiner Frauengestalten melden die Forderung nach unbedingter Gleichberechtigung mit dem Manne an, die der Dichter im Prinzip als gerechtfertigt ansieht. Sie verlangen das Recht wissenschaftlicher Betätigung, die Fähigkeit, öffentliche und politische Ämter zu bekleiden, eigenartigerweise auch den Zugang zum Kriegshandwerk. Dennoch hält Calderón Ehe und Familie für die natürliche Bestimmung der Frau.

Wie Molière gibt er übertriebenen Bildungsdünkel einzelner Frauen der Lächerlichkeit preis.

II) Die Auffassung der Ehe

Gleichzeitig mit dem Emporkommen des Feminismus in Europa vollzieht sich ein Wandel in der Auffassung der Ehe. Wenn das Mittelalter Jungfräulichkeit noch allgemein höher wertet als die Ehe, und auch im Minnesang Liebe und Ehe nichts miteinander zu schaffen haben, so werden in der Renaissance Stimmen laut, die die Ehe als natürliche Vollendung der Liebe verstanden wissen wollen 1). In Deutschland kommt die veränderte Auffassung im Gefolge der Reformation zum Durchbruch 2). Zahlreiche Traktate jener Zeit befassen sich mit dem Wesen der christlichen Ehe. So die Schrift "De sacramento matrimonii" des Agrippa von Nettersheim, das Ehebuch des Deutschschweizers Bullinger und die "Christiani matrimonii institutio" des Erasmus. In England erscheinen "Matrimonial Honour" von Daniel Rogers, "Christian Directory" von Richard Baxter und Bacons "Essay of Marriage and Single Life". 3) Aus der spanischen Literatur sind am bedeutendsten das "Liber de officio mariti" des Luis Vives und die "Perfecta Casada" des Fray Luis de León, die noch im 16. Jahrhundert sieben Auflagen erlebt.

In der Literatur wird die Ehe allenthalben als Ziel der Liebe aufgefasst. Calderón macht hierin keine Ausnahme: Viele seiner Stücke schliessen mit einer Verlobung. In der Schlusszene reichen sich im allgemeinen die Liebespaare die Hand, die durch die Wechselfälle und Gefahren des vorangehenden Bühnenspiels treu zueinander gestanden sind. Schon daraus erkennt man, dass er die Liebe für eine wichtige Voraussetzung der Ehe hält. Diese Meinung spricht auch aus den Ehrendramen,

1) Pettet schreibt: "...the general tendency in the poetry of the time was to....transform marriage from a merely mundane and convenient social institution into a spiritual union of souls, the natural consummation of love." (S.17)

2) Vgl. Kluckhohn, S. 7,ff. und Stern, S. 17

3) Näheres darüber bei Schücking, S. 27,ff.

wo der Treuekonflikt der Ehefrau dadurch heraufbeschworen wird, dass sie einen Mann geliebt, aber einen anderen, ungeliebten, geheiratet hat. Auf dem Boden dieser Anschauung von der Ehe als Erfüllung der Liebe, wendet sich der Dichter gegen manche Gepflogenheiten seiner Zeit, die dazu in Widerspruch stehen.

So beklagt er in manchen Aussprüchen die Gattenwahl durch Eltern oder Verwandte, die es mit sich bringt, dass Mann und Frau miteinander vermählt werden, die sich vorher nie gesehen haben:

.....entre todos los fueros
.....
Uno solamente hallé
Que.....
.....fuese
A mi inclinacion contrario;
Esto es que un hombre se case
Sin haber visto ni hablado
Con quién, y que remitiendo
A la razon de un contrato
El unir dos voluntades,
Quite el oficio á los astros.

1)

In "Mañana será otro día" wundert sich der Diener über die Lieblosigkeit mancher Konventionsehen:

La cosa que mas extraño
De que con razon me admiro,
Es que en el mundo, señor,
Haya hombre tan atrevido
Que se case por concierto
Con quien nunca vió ni quiso.
Qué la dice á una mujer,
Saber quisiera, un marido,
Que sin haberla mirado,
Ni hablado, señor, ni escrito,
Se entra en la cama con ella.

2)

Auch Deidamia in "El monstruo de los jardines", die ihr Vater mit einem ihr Unbekannten verheiraten will, beklagt ihr Los:

¿Cómo puedo
Dejar de sentir que un hombre,
Sin vencerme los despegos,
Sin sufrirme los desvíos,
Haya de llamarse dueño,
Introduciéndose ántes
Al dominio que al afecto?

3)

- =====
- 1) Agradecer y no amar, II,1 - II,602,b
2) Mañana será otro día, II,9 - I,531,c
3) El monstruo de los jardines, I,8 - IV,216,a

In einigen Stücken bringt Calderón das Motiv der Tochter, die sich gegen die vom Vater gewünschte Konventionsehe durchsetzt und den Mann ihrer Wahl heiratet.¹⁾ In "Mejor está que estaba" ist der Vetter Floras der ihr vom Vater zugedachte Ehemann. Mit dieser Wahl ist die Tochter gar nicht einverstanden:

Licio, mi primo y mi amante,
Con quien mi padre porfíe
Que me case á mi disgusto:
¡Qué imprudente tiranía!²⁾

Der Vetter Licio wird in einem "lance" erstochen, und Flora heiratet den Mann, den sie liebt.

Auch in "Guárdate del agua mansa" hat der Vater einem Neffen die Hand seiner Tochter versprochen. Sie geht zunächst scheinheilig auf den Wunsch des Vaters ein:

Que aunque no me toca á mí
Elegir, pues no he de hacer
Nunca mas que obedecer
Haré mal, si viendo en tí
Gusto, en mi primo amor fiel,
No respondo agradecida

Unmittelbar darauf sagt sie ihrem Vetter Toribio ins Gesicht:

...no he de casar con vos
De la eleccion desistid

⁴⁾

Vom Vater zur Reue gestellt, leugnet sie, Toribio überhaupt gesehen zu haben:

¡Yo á mi primo! En todo hoy
Ni le hablé ni vi.

⁵⁾

An der Entschlossenheit des Mädchens wird die Absicht des Vaters zunichte, und sie kann tatsächlich den Mann ihrer eigenen Wahl heiraten.

=====

1) Ein beliebtes Komödienmotiv, das auch Molière in "L'école des maris", "Le malade imaginaire", "Le médecin malgré lui" "Le bourgeois gentilhomme" u.a. gestaltet.

2) I,1 - I,225,b

3) II,13 - II,388,c

4) II,14 - II,389,a

5) II,17 - II,389,c

In den beiden letztgenannten Beispielen ist der vom Vater gewünschte Schwiegersohn sein eigener Neffe. Verwandtenehen scheinen in der Zeit Calderons nicht selten gewesen zu sein, denn dieses Motiv nimmt der Dichter mehrmals in seine Stücke auf. Doch hält er anscheinend nicht viel davon: Meistens führt die Beziehung zweier Blutsverwandter, wie in den obigen Stücken, nicht zur Ehe 1). Auch in "El pintor de su deshonra" endet die Ehe Serafinas mit ihrem Vetter tragisch. Nur in "El escondido y la tapada" reichen sich Vetter und Base, die sich lieben, am Ende die Hand. Unser kirchenrechtlich bewanderter Dichter vergisst auch nicht, vorher die erforderliche Dispens zu dem Bunde einzuholen:

.....anoche llegó de Italia
La dispensacion que espero
Para casar á mi hija
Con su primo

2)

In der Zeit war es auch nichts Aussergewöhnliches, dass junge Mädchen, gemäss dem Willen ihrer Eltern, mit viel älteren Männern eine Ehe eingingen. Molière, der die Enttäuschung über eine solche Verbindung aus eigener Erfahrung kannte, wendet sich in der "Ecole des femmes" gegen einen zu grossen Altersunterschied zwischen zwei Gatten 3). Calderón teilt seine Ansicht: In "Las tres justicias en una" ist ein fünfzehnjähriges Mädchen gegen seinen Willen mit einem viel älteren Mann verheiratet worden:

.....habiendo sido
Doña Blanca Soldevila,
De quince años no cumplidos,
Su esposa, cuando ya en él
Nevaba el invierno frío
Helados copos, que son
Caducas flores del juicio

4)

1) Beispiele sind auch Flor und Crotaldo in "La senora y la criada" und Serafina und Pedro Torellas in "El postrer duelo de España"

2) El escondido y la tapada, II,4 - I,466,b/c

3) Vgl. dazu Mullins, S.9,ff.

4) Las tres justicias en una, I,3 - III,598,a

Die Verbindung war nicht glücklich. Die Gemahlin Doña Blanca beklagt sich über ihr Los:

Siendo en mi abril y su enero
El la nieve y yo la flor.
Sabe el cielo que le quise
Mas que al vivir, aunque no
Lo merecí á sus despegos,
Lo debí á su desamor;
Porque él templado al antiguo
Estilo, al moderno yo,
Disónábamos al gusto,
Pero no á la obligacion

1)

Um der jungen Frau die Langeweile zu vertreiben, lebte ihre Schwester bei ihr. Sie unterhielt Beziehungen zu einem D. Mendo, als deren Folge sie einen Sohn gebar. Da der Vater des Kindes sich auch dem Staube machte, und die Mutter die Geburt nicht überlebte, gab die verheiratete Doña Blanca das Kind als ihr eigenes aus. Erst viel später wird die Sache entdeckt und nimmt ein tragisches Ende: Der Sohn, D. Lope, vergeht sich an seinem Pflegevater, indem er ihm einen Schlag ins Gesicht versetzt und wird auf Befehl des Königs hingerichtet. Sein Tod sühnt sein Vergehen. Der Schmerz, den seine Pflegemutter und sein zurückgekehrter leibhaftiger Vater über seinen Tod empfinden, rächt die Schuld des D. Mendo, der seine Geliebte verlassen hat, und die Lüge der Doña Blanca.

Auch Vermögensverhältnisse gehören zu den Gesichtspunkten, die für die Eheschliessung mit in Betracht gezogen werden. Manchmal erwähnen Calderons Caballeros den Reichtum einer Dame unter ihren liebenswerten Eigenschaften:

Pues yo servía
.....
A una dama rica y bella
Para casarme con ella

2)

Con la mas noble, mas rica,
Mas virtuosa y mas cuerda

3)

- =====
- 1) Las tres justicias en una, III,13 - III,414,c
2) Guárdate del agua mansa, I,7 - II,379,b
3) A secreto agravio, secreta venganza, I,3 - I,596,c

Dennoch hält es unser Dichter - im Einklang mit Luis Vives 1) - für unvernünftig, den materiellen Besitz zu einem entscheidendem Kriterium der Gattenwahl zu erheben, wie folgende Stücke lehren:

In "Dar tiempo al tiempo" stehen die Vermögensangelegenheiten Don Pedros nicht gut. Er wagt deshalb nicht, den Bruder seiner Braut um ihre Hand zu bitten. Trotzdem kann er sie am Ende des Stückes heimführen.

Don Juan in "Fuego de Dios en el querer bien" hat seinen Reichtum eingebüsst und mit ihm seine Braut Beatriz, denn ihr Vater hat sein früher gegebenes Jawort zurückgenommen. Nach den üblichen Verwicklungen und Kompromittierungen bietet ihm der Alte am Ende des Stücks seine Tochter erneut zur Frau an. Juan lehnt aber ab und heiratet eine andere.

Don Juan in "Mañana será otro día" liebt Elvira, macht aber Leonor den Hof, weil sie reich ist. Am Ende des Bühnenspiels heiratet er doch Elvira.

Schlechter ergeht es dem Don Diego in "Hombre pobre todo es trazas". Er liebt Beatriz und bewirbt sich um die reiche Clara. Am Ende kann er keine der beiden heimführen.

Alle bisher angeführten Beispiele bezeugen, dass der Dichter gegenseitige Zuneigung als die wichtigste Voraussetzung der Ehe ansieht. Jedoch ist nicht jede Heirat seiner Comedias eine Liebesheirat, wie schon bei der Besprechung der Verlobungsszene ausgeführt wurde 2). Ein bedeutsamer Umstand, der manche Ehe in Calderons Theater zuwege bringt, ist die Auffassung, dass die Ehe die Kraft hat, eine erlittene Schmach zu tilgen. Man erinnere sich zum Beispiel daran, dass Pedro Crespo den Hauptmann, der seine Tochter entehrt hat, flehentlich darum bittet, er möge sie doch zur Frau nehmen, um ihre und ihres Vaters Ehre wiederherzustellen. Erst als dieser noch weigert, lässt ihn Pedro ergreifen und hinrichten 3).

1) Vgl. Ingersleben, S.40

2) Siehe S.95.f.

3) El alcalde de Zalamea, III,8 - III,82,b

In der Schlusszene von "La niña de Gómez Arias" wird der Wüstling, der Dorotea entehrt und verlassen hat, ihr angetraut, damit die Ehre der Frau wiederhergestellt werde, und dann zur Sühne seines Vergehens enthauptet 1).

Don Juan in "No hay cosa como callar", der einer Dame Gewalt angetan hat, reicht ihr zur Wiederherstellung ihrer Ehre am Ende die Hand, obgleich er eine andere liebt 2).

In "Judas Macabeo" hat Tolomeo die Dame Zares auf niederträchtige Weise entehrt. Trotzdem vergibt sie ihm und nimmt ihn zum Gatten, denn:

....aunque ofendida, és mejor
El peor marido vivo,
Que muerto el mejor honor
3)

Man sieht also, dass Calderón wohl die Ehe auf gegenseitige Liebe gegründet sehen möchte, dass aber Liebe keine unerlässliche Voraussetzung ist. Höher als die Liebe wertet er die Ehre, wie schon früher ausgeführt wurde. Auch in Fragen der Eheschliessung tritt die Liebe vor der Ehre zurück. Obgleich er sich in nicht wenigen Beispielen gegen die Heirat einer Frau mit einem Mann, den sie nicht liebt, ausspricht, heisst er eine solche Verbindung gut, wenn es gilt, die Ehre zu wahren oder wiederherzustellen. Ehe ohne Liebe ist nach seiner Meinung immer noch besser als Liebe ohne Ehe. Es ist in diesem Zusammenhang bemerkenswert, dass selbst die Liebesheiraten, die am Ende jeder Comedia de Capa y Espada stehen, meistens erst durch einen drohenden Skandal zustande gebracht werden. Erst wenn die Ehre auf dem Spiel steht, geben die Väter oder Brüder dem jungen Mädchen die Erlaubnis, ihren Auserwählten zu heiraten.

Eine zweite Voraussetzung zur Ehe, ja zur Liebe, ist der gleiche soziale Stand der Partner. Die strenge und damals selbstverständliche Scheidung der Klassen verbietet eine öffentliche Liebesbeziehung zwischen Herr und Dienerin 4).

=====

1). III, 18 - IV, 43, b

2) III, 27 - I, 571, c

3) III, 19 - I, 327, c

4) Nach Caroline Bourland waren aber illegale Beziehungen dieser Art in der damaligen Gesellschaft nicht selten (S. 350)

Der Caballero heiratet eine Dame, der Pícaro eine Pícaro. Im Gegensatz zur Rolle der Liebe bei der Eheschließung handelt es sich aber hier nicht um ein leidenschaftlich diskutiertes Problem, sondern eine stillschweigende Konvention. Trotzdem wird im Gespräch über Liebe manchmal auf den gleichen Stand der Partner hingewiesen 1). Ausnahmsweise nimmt sich Lope de Vega in "La moza de cántaro" des Motivs der Liebe zwischen Herr und Dienerin an. Doch trägt er Sorge, das Ehehindernis rechtzeitig zu beseitigen, indem er entdeckt, dass sich in der vermeintlichen Dienerin eine Person von hoher Geburt verberge. Die beliebten Verkleidungsmotive, bei denen Herr und Diener die Rolle tauschen, bringen es gelegentlich auch bei Calderón mit sich, dass sich eine Dame in einen vorgeblichen Diener verliebt und umgekehrt 2).

In seine Auffassung vom Zusammenleben der Gatten und dem Zweck des Ehestandes gewährt Calderón nicht so freigiebigen Einblick wie in die Voraussetzung, die nach seiner Ansicht eine gute Ehe möglich machen: Die Liebesgeschichten seiner Comedias enden schon mit der Verlobung, und in den Familien, die dort auftreten, fehlt meist die Mutter. Aus manchen Bemerkungen, die er in seine Dialoge einfließen lässt, spricht jedoch die auch von Ludwig Vives und Erasmus vertretene Meinung, die Liebe solle in der Ehe nicht erlöschen, sondern sich erst entfalten 3). Der Dichter hält dafür, dass der Gatte nach der Vermählung nicht aufhören solle, Liebhaber und "galán" zu sein:

Pues'he entrado á ser tu esposo
Sin salir de ser tu amante
4)

...mi primo Don Juan
Sin duda alguna ha creído
Que el entrar á ser marido
Es salir de ser galán:
5)

- =====
- 1) Siehe oben, S. 33 u. 37
 - 2) Zum Beispiel Lisarda und Octavio in "Con quien vengo, vengo" und Fürst und Prinzessin in "Agradecer y no amar"
 - 3) Vgl. Ingersleben, S. 43 und Galinsky, S. 62
 - 4) Gustos y disgustos son no mas que imaginacion, I, 10 - III, 2
 - 5) El escondido y la tapada, II, 8 - I, 468, b; Weitere Beispiele: El gran príncipe de Fez, I, 5 - II, 331, b
Los tres afectos de amor, III, 11 - III, 352, a

Als Begründung und Zweck der Ehe vertreten die Moraltheoretiker der Zeit im allgemeinen die paulinische Auffassung, dass der Ehebund vor allem der Verhütung von Unzucht diene.¹⁾ So Luther,²⁾ Agrippina von Nettesheim und Vives³⁾. Dieser Standpunkt spiegelt sich auch bei Calderón:

Que el marido y la familia
Son los médicos mas sabios
Para curar lozanías

4)

Eine Sonderform der Ehe, der im Mittelalter einige Bedeutung zukommt, ist die "geheime Ehe". Damals können sich zwei Personen, zwischen denen kein Ehehindernis vorliegt, durch das bloße Versprechen in einer auch kirchlich gültigen Ehe verbinden. Diese Einrichtung besteht in ganz Europa bis zu ihrer Abschaffung durch das Konzil von Trient (1563) 5). Trotzdem stirbt der Brauch auch lange nach dem Verbot nicht aus 6). Die geheime Ehe und ihre Aufhebung sind auch Calderón bekannt. In "Lances de amor y fortuna" schreibt er:

Porque si entonces amantes
Se dieron palabra, ya
Se casaron; que es bastante
Matrimonio para el cielo
La union de dos voluntades

7)

Es ist vielleicht nicht abwegig, an ein Fortleben dieser Tradition zu denken, wenn sich vor dem Gesetz unverbundene Paare bei Calderón als vermählt betrachten. 8) Vicente in "Gustos y disgustos son no mas que imaginacion" dessen Heirat mit seiner Geliebten Violante eine Feindschaft ihrer Eltern unmöglich machte, erklärt zum Beispiel dem König:

De secreto estoy casado
Con Violante, y soy su esposo

9)

- =====
- 1) "Um aber Ausschweifungen zu verhüten, mag jeder seine Frau haben, und jede Frau ihren Mann haben." (1.Kor.7,2)
 - 2) Vgl. Kluckhohn, S.10
 - 3) Ingersleben, S.36
 - 4) Guárdate del agua mansa, I,4 - II,378,b
 - 5) Näheres bei Ruiz de Conde, S.4,ff.; Vgl. auch Fagniez, S.50,ff.
 - 6) Darüber Bomli, S.92
 - 7) Lances de amor y fortuna, I,2 - I,37,a
 - 8) Angeblich bestand noch bis in dieses Jahrhundert in den ungebildeten Volksschichten Spaniens die Ansicht, zwei Verlobte würden gültig getraut, wenn sie sich in der Messe während des Segens bei den Händen fassten.
 - 9) Gustos y disgustos son no mas que imaginacion. I,15 - III.6.a

Auch César in "El escondido y la tapada", der wie seine Dame Celia als unverheiratet vorgestellt wird, gibt sich am Ende der Comedia als ihr Gatte aus 1).

Laura in "Antes que todo es mi dama", die ihr Vater beim Stelldichein überrascht hat, stellt den Geliebten als ihren Gemahl vor, worauf ihr der Vater vergibt 2).

Zwei Probleme, die das Theater des 19. Jahrhunderts mit Leidenschaft erörtert, werden in Calderons Stücken nur am Rande berührt: Uneheliche Nachkommenschaft und Ehescheidung.

In "Lances de amor y fortuna" streiten zwei Schwestern, von denen eine vor der kirchlichen Ehe der Eltern geboren wurde, um die Erbschaft des Vaters. Die Rechte der vorehelichen Tochter werden vom Volksausschuss anerkannt, und sie kann sich gegen die Kriegsmacht ihrer Schwester durchsetzen.

Von Ehescheidung ist in seinem Theater zweimal die Rede: In der "Cisma de Inglaterra" und im "Gran Príncipe de Fez". Im ersten Stück wird die Ehe des englischen Königs Heinrich VIII mit seiner spanischen Gattin Katharina auf Anraten des Kardinals Wolsey für ungültig erklärt, weil Katharina zuerst mit dem verstorbenen Bruder Heinrichs vermählt war. Obgleich der König weiss, dass Wolsey ihn hinters Licht führt 3), trennt er sich von seiner Gattin. Calderón steht auf Seiten der entlassenen Katharina.

"El gran Príncipe de Fez" trennt sich nach seiner Bekehrung zum Christentum von seiner mohammedanischen Gemahlin, indem er sich auf das sogenannte paulinische Privileg beruft 4).

=====

- 1) El escondido y la tapada, III,18 - I,479,c
- 2) Antes que todo es mi dama, II,18 - III,564,a
- 3) Monolog II,12 - II,224,b
- 4) Siehe oben, S.128

Zusammenfassung

Wie seine Zeitgenossen fasst Calderón die Ehe als das Ziel der Liebe, und die Liebe als eine Voraussetzung zur Ehe auf. Auf dem Boden dieser Anschauung wendet er sich gegen gewisse Gepflogenheiten der Gesellschaft, die damit nicht in Einklang stehen.

Insbesondere stellt er sich gegen die Gattenwahl durch Eltern oder Verwandte, die oft Partner zusammenbringt, die sich nicht einmal kennen, geschweige denn lieben, oder die ein grosser Altersunterschied trennt. Ebenso hält er es für unvernünftig, materiellen Reichtum zu einem entscheidenden Kriterium der Gattenwahl zu erheben. Er scheint der Auffassung zuzuneigen, dass Blutsverwandschaft der Gatten zwar kein unbedingtes Ehehindernis darstellt, aber dass doch derartigen Verbindungen im allgemeinen zu widerraten ist.

Liebe ist eine zwar wichtige, aber nicht unerlässliche Voraussetzung zur Ehe. Wenn es um die Wiederherstellung verletzter Ehre geht, heisst der Dichter auch Ehebündnisse ohne Liebe gut.

Einer Gesellschaftskonvention seiner Zeit folgend, hält er es weiter für erforderlich, dass die Ehegatten dem gleichen sozialen Stand entstammen.

In Übereinstimmung mit den Moraltheoretikern der Renaissance hält er dafür, dass die Liebe in der Ehe nicht erlöschen, sondern sich erst entfalten soll. Auch teilt er die paulinische Auffassung, die Ehe diene dem Zweck, Unzucht zu verhüten.

Die mittelalterliche Einrichtung der "geheimen Ehe" findet bei Calderón noch gelegentlich Erwähnung. Fragen, die uneheliche Nachkommenschaft und Ehescheidung betreffen, liegen noch an der Peripherie seines Problemkreises.

III) Die Auffassung der Leidenschaft

Es ist auffällig zu beobachten, wie oft sich Philosophen und Dichter des Barockzeitalters mit dem Thema der sinnlichen Leidenschaft auseinandersetzen: Etwa gleichzeitig mit der Gegenreformation, die sich eine umfassende Erneuerung des religiösen Lebens zum Ziele setzt, beginnt die Moralphilosophie in katholischen und protestantischen Ländern dem Selbstbeherrschungsideal, das schon in der Antike zur Ausbildung bedeutender Schulen geführt hatte, erneute Aufmerksamkeit zu widmen. Dieser Impuls bleibt auch auf die Literatur nicht ohne Auswirkung.

Auf der Basis der Beherrschung der Leidenschaften durch die Vernunft gewinnt im puritanischen England des 17. Jahrhunderts das Sobrietätsideal der "self-control" an Bedeutung 1). In Miltons "Paradise Lost" nimmt der heroische Kampf zwischen Christus und Satan den symbolischen Gehalt eines Kampfes der Vernunft gegen die Leidenschaft an 2).

Mit der puritanischen "self-control" teilt das Ideal des französischen "honnête homme" die ethische Maxime der Beherrschung der Leidenschaften durch die Vernunft 3). Descartes handelt im Traktat "Les passions de l'âme" ausführlich von der Überwindung menschlicher Leidenschaften durch Vernunft und Willensstärke. Spinozas Ethik, Bossuets "Traité sur la concupiscence" und Pascals "Discours sur les passions de l'amour" liegen auf der gleichen Linie. Zwischen der Auffassung der Leidenschaften bei Descartes und der Selbstbeherrschung von Corneilles melden bestehen Parallelen, auf die Klemperer hingewiesen hat 4). Auf gewisse Ähnlichkeiten zwischen Corneille und Calderón soll weiter unten noch eingegangen werden.

In Spanien ist die Auseinandersetzung zwischen Vernunft und sinnlicher Leidenschaft unter dem Einfluss der Gegenreformation stärker asketisch-religiös gefärbt, als anderswo. 5)

1) Darüber Schücking, S.1,ff.

2) Schirmer, Kurze Geschichte der englischen Literatur, Halle, 1945, S.123.

3) Vgl. die Dissertation von Elsa Göhring

4) S.63, f.

5) Vgl. rfandl, Historia de la Literatura Nacional, S.42/43, 169, ff. u. 579, ff.

Die sinnliche Leidenschaft wird vor allem unter dem religiösen Gesichtspunkt der Sünde bekämpft, und eine reiche Erbauungsliteratur entsteht schon im 16. Jahrhundert. Es seien das "Abecedario espiritual"¹⁾ des Fray Luis de Granada, der "Tratado de la victoria de sí mismo" des Melchor Cano und die "Ejercicios espirituales" des Ignacio de Loyola erwähnt.

Verschiedene Auffassungen seiner Zeit, die die Überwindung sinnlicher Leidenschaft betreffen, finden ihren Niederschlag auch im Werk Calderons. Es wurde schon früher darauf hingewiesen, dass man eine echte leidenschaftliche Liebe in seinen Dramen mit einiger Mühe sucht. Hier ist er ganz Corneille ähnlich. Wie bei dem Franzosen sind die meisten seine Charaktere starke Willensmenschen, denen es nicht schwerfällt, ihre Liebe im Konfliktfall dem sittlichen Gebot der Pflicht unterzuordnen. Jedoch bestehen auch Unterschiede. Für Corneille ist die Liebe immer betont unsinnlich, ein "gänzlich freier amor intellectualis"²⁾. Manche Liebesgeschichten des Spaniers durchlaufen dagegen Momente schwüler Erotik, in denen sich lüsternes Begehren und die Verlockung der Sinne zur realistischen Darstellung der Tatsachen des Geschlechtslebens verdichten. Triebhafte Begebenheiten, wie Ehebruch und Vergewaltigung, spielen bei Calderon eine grössere Rolle als bei Corneille. Auch in seinen "Autos sacramentales" tritt die "lascivia" auf Kosten aller anderen Affekte in den Vordergrund³⁾.

Das Ehebruchsmotiv, von Corneille nur am Rande gestreift⁴⁾, kann ein Zentralthema Calderons genannt werden. Notzucht als dramatisches Motiv, lässt sich nicht selten belegen:

Der König in "Gustos y disgustos son no mas que imaginacion" verschmäht die Königin und dringt nachts in das Gemach der Dame Violante⁵⁾.

- =====
- 1) Besonders das "Segundo abecedario"
 - 2) Klemperer, S.70/71
 - 3) Darüber ausführlich bei Margraff, S.90,ff.
 - 4) Das einzige mir bekannte Beispiel ist "Le Menteur" III,1, wo Dorante sich brüstet, den Abend bei einer Verheirateten verbracht zu haben.
 - 5) I,13 - III,5,b

Der Fälscher in "Amigo, amante y leal" befiehlt dem Félix, Aurora zu rauben und ihm zu gewaltsamer Liebe zuzuführen 1).

Zeuxis, der Neffe des Königs in "Las cadenas del demonio", verfolgt einen Diener mit gezücktem Dolche, weil er ihm die Liebe der verheirateten Marella nicht verschaffen konnte 2).

In "La devocion de la Cruz" steigt Eusebio nachts in das Kloster ein, wo seine Geliebte Julia aufgenommen worden ist, um sich mit Gewalt in ihren Besitz zu setzen. Das Kreuzeszeichen an ihrer Brust hält ihn vom Aussersten zurück 3).

Segismundo in "La vida es sueno" will Rosaura Gewalt antun 4).

In "Los caballos de Absalon" vergreift sich Amon an seiner Halbschwester Tamar 5).

Die Vergewaltigung der Isabel durch den Hauptmann und die folgende Rache ihres Vaters ist der Inhalt des "Alcalde de Zalamea".

Tolomeo dringt nachts in das Zelt der schönen Zares; macht ihr in der Dunkelheit glauben, er sei ihr Liebster und verbringt die Nacht bei ihr 6).

In "No hay cosa como callar" findet Don Juan eine Dame, um die er sich schon lange vergeblich bemüht hat, plötzlich nachts in seinem Schlafgemach wieder. Leonors Haus ist nämlich abgebrannt. Juans Vater hat die Obdachlose bei sich aufgenommen und ihr das Zimmer seines abwesenden Sohnes angewiesen. Juan verliert die Fassung und macht sich Leonor mit Gewalt gefügig 7).

Möglicherweise entspricht der Realismus der obigen Szenen, von dem bei Corneille oder Racine nichts zu finden ist, dem heissblütigen Temperament des Südländers.⁸⁾ Leidenschaftlichkeit

1) II,6 - II, 563,c

2) I,4 - III, 532,c

3) II,10,ff. + I,62,a,ff.

4) II,7 - I,9,c

5) I,15 - II,427,a

6) Judas Macabeo, III,1,ff. I,321,c,ff.

7) I,21 - I,556,b

8) Schon im spanischen Verbum "querer" hat man ein Bekenntnis sinnlicher Begehrlichkeit erkennen wollen. Siehe Spitzer, Über einige Wörter der Liebessprache, Leipzig, 1918, S.7

scheint ein Zug des spanischen Volkscharakters zu sein, der besonders im 17. Jahrhundert in den Vordergrund tritt. Pfandl schreibt dazu: "Sobre esto no cabe duda: La pasión es la nota dominante del siglo XVII español, pasión en todo, en el amor, en el odio, en la lealtad, la fidelidad, la nobleza, la crueldad y le venganza." 1)

Wegen der unberechenbaren Kraft dieser Leidenschaftlichkeit und ihrer steten Bedrohung der Ehre erweisen sich Calderons Männer als die übertrieben wachsamen Behüter der Frau, die in den vorhergehenden Kapiteln beschrieben wurden. Ein gründliches Misstrauen gegenüber der sündhaften Natur des Menschen lässt es ihnen ratsam erscheinen, die Anwesenheit einer unverheirateten Tochter oder Schwester gelegentlich auch dem besten Freund zu verhehlen, der zu Besuch im Hause weilt:

Don Félix in "Casa con dos puertas mala es de guardar" verheimlicht seinem Freund, der als Gast bei ihm wohnt, die Existenz seiner Schwester Marcela 2). Ebenso verführt das Brüderpaar Don Luis und Don Juan in "La dama duende" 3).

Erhöhte Wachsamkeit scheint ihnen geboten, wenn die lockere Lebensführung des Bedrohers der Ehre bekannt ist: So entzieht Pedro Crespo im "Alcalde de Zalamea" seine Tochter geflissentlich den Blicken der Soldaten, die im Dorf im Quartier liegen. 4) In "Amor, honor y poder" lebt Enrico mit seiner schönen Schwester Estela auf seinem Landschloss, fern dem Hof und den Gelüsten des Königs. Als der König eines Tages in der Umgebung jagt, bittet Enrico die Schwester, heute die Wälder zu meiden, um nicht sein Verlangen zu wecken. 5)

Der einzige Mann, den man im Umgang mit Frauen für vertrauenswürdig hält, ist der "viejo", der in manchen Comedias die Rolle des Beschützers einer Dame übernimmt:

=====

1) S.414. Die Leidenschaftlichkeit und Zügellosigkeit der spanischen Gesellschaft des 17. Jahrhunderts betont José Deleito y Piñuela: La mujer, la casa y la moda, S.48,ff.; La mala vida en la España de Felipe IV., S.9,ff.

2) II,1 - I,135,a

3) I,7,ff. - I, 169,b,ff.

4) I,10 - III,70,c

5) I,1 - I,367,a

So beruhigt der alte Don Diego die unglückliche Dorotea, die er, von ihrem Liebsten verlassen, im Walde angetroffen hat:

.....Mis canas
De vuestra seguridad
Con la mas digna rianza

1)

Der alte Herr Don Pedro bietet Leonor, die bei einem Brande obdachlos geworden ist, in seinem Haus ein Zimmer an:

Si el ser caballero
Os asegura, señora,
De mi proceder, saliendo
Sobre la sangre, las canas
Fiadoras de mi respeto

2)

Celia in "El escondido y la tapada" will sich in grosser Bedrängnis dem alten Don Diego anvertrauen, denn:

.....solo á la sombra
De las canas, el honor
Seguramente reposa.

3)

Don Sancho, der schwerverwundet am Boden liegt, überantwortet seine Schwester Leonor der Obhut des alten Ursino, der eben des Weges kommt 4).

Abgesehen von dem wachen Misstrauen gegenüber menschlicher Begehrlichkeit und der strengen Überwachung der Frau, lässt die Notwendigkeit der Überwindung sinnlicher Leidenschaft die Erziehung zur Selbstbeherrschung besonders erstrebenswert erscheinen. Diesem Ziel dienen die religiösen Erbauungsbücher der Zeit, deren Lehren teilweise auch aus dem Werk unseres Dichters sprechen.

Fray Luís de Granada empfiehlt, man möge den Verlockungen der Sinne gleich am Anfang widerstehen 5). Calderón erweist

=====

- 1) La niña de Gómez Arias, II,4 - IV, 33,a/b
- 2) No hay cosa como callar, I,18 - I,555,b
- 3) III,2 - I,473,c
- 4) Con quien vengo, vengo, II,19 - II,246,b
- 5) Guía de pecadores, Clásicos castellanos, Madrid, 1929, S.164.
Die Regel ist alt. Man vergleiche das ovidische "Principiis obsta!" (Remed. am. 92)

sich wohlvertraut mit der Regel: In "Eco y Narciso" belehrt Bato den Narciso, der die Liebe in sich entstehen fühlt, er möge nur gleich am Anfang versuchen, ihre Anzeichen zu überwinden, denn nur am Anfang werde er es zustande bringen:

.....esos extremos
De amor son. De resistirlos
Trata al principio. Porqué
Solo podras al principio..

1)

Gegen das Laster der Unzucht empfiehlt Fray Luis de Granada ferner Gebet und die Lektüre frommer Bücher. 2) Melchor Cano erteilt im "Tratado de la victoria de sí mismo" den gleichen Ratschlag 3). Die gleiche Lehre spricht aus. Calderón:

In "Los dos amantes del cielo" soll der heimliche Christ Crisanto durch den sinnlichen Reiz verführerischer Frauen von seinen philosophischen Grübeleien abgebracht werden. Aber er ruft Gottes Hilfe an, und die beiden Lockvögel verstummen in unerklärlicher Angst 4).

In "El mágico prodigioso" will der Teufel Justina durch die Verlockung der Wollust bezwingen; um sie Cipriano zuzuführen. Auch Justina fleht um Gottes Beistand, und Satan muss weichen 5).

Das am häufigsten empfohlene Mittel, um der Sünde der Unzucht zu widerstehen, ist die Flucht vor der Versuchung. So schreibt Fray Luis de Granada: "...huir las ocasiones de pecados, como son juegos, malas compañías, conversaciones, comunicaciones sospechosas, y vista y trato de mujeres." 6) Ähnlich sind die Ratschläge des Melchor Cano: "...que quien ha de ser casto, ha de huir el mirar desenvuelto, las hablas deshonestas, la conversación peligrosa, la vida regalada, la lición de libros no limpios, el pensamiento de cosas torpes ... porque á este fuego no quitar la leña es encenderlo, á esta pasion no quitarle el objeto es moverla." 7)

=====

1) II - II, 584, b

2) a.a.O., S. 165

3) BAE, 65, S. 307

4) II, 19 - III, 247, b

5) III, 6 - II, 185, b

6) a.a.O., S. 164

7) a.a.O. S. 308

Den gleichen Gedanken sprechen Baltasar Gracián im "Oraculo manual y arte de prudencia" 1) und Juan Luis Vives in der "Introducción a la sabiduría" aus 2).

Der Gedanke erscheint auch bei Cervantes: "Sólo se vence la pasión amorosa con huilla, y que nadie se ha de poner a brazos con tan poderoso enemigo, porque es menester fuerzas divinas para vencer las suyas humanas." 3)

Calderón äussert mehrmals die gleiche Auffassung: Segismundo, der nach seiner Bekehrung Rosaura wiederentdeckt, die er einst leidenschaftlich begehrt hat, überwindet sich und erklärt:

Huyamos de la ocasion,
Que es muy fuerte.

4)

Narciso folgt dem Rat des Bato, die Liebesleidenschaft gleich am Anfang zu überwinden, mit den Worten:

De su hermosura y su voz
Huyamos, Bato.

5)

Odysseus in "El mayor encanto amor" entzieht sich Kirkes Reizen durch die Flucht:

Huyamos de aquí; que hoy
Es huir accion ilustre,
Pues los encantos de amor
Los vence aquel que los huye

6)

Im "Golfe de las sirenas" entgeht Odysseus den Verlockungen der Meermädchen, indem er sich von seinen Gefährten Augen und Ohren verbinden lässt:

Le quede al mundo enseñanza
Que así se huyen los extremos
De la hermosura y la gracia

7)

1) BAE, 65, S.575

2) BAE, 65, S.260

3) Quijote I, Cap. XXXIV, Aguilar 1951, S.672

4) La vida es sueño, III,10 - I,17,b

5) Eco y Narciso, II - II,584,b

6) III,17 - I,409,b

7) Escena 18 - II,628,b ; Man vergleiche mit den obigen Beispielen
Corneille:

La vertu la plus ferme évite les hasards;
Qui s'expose au péril veut bien trouver sa perte
(Polyeucte, II,4)

Zur Abschreckung der Sünder beschreiben jene Morallehren auch ausführlich die Qualen der ewigen Vergeltung, die den Übeltäter in der Hölle erwarten 1). Zum Beispiel schreibt Ignatius von Loyola in den Übungen der ersten Woche seiner "Ejercicios espirituales":

"Das erste Stück wird sein, dass ich in der Einbildung schaue die ungeheuren Flammen und die Seelen gleichsam in feurigen Körpern.

Das zweite, dass ich höre das Klagen und Heulen, das Geschrei und die Lästerung gegen unseren Herrn Christus und alle seine Heiligen.

Das dritte, dass ich rieche den Rauch und den Schwefel, den Unrat und den faulenden Schmutz..." 2)

Fray Luis de Granada beschreibt das Jüngste Gericht:

"Ahí arderán sus cuerpos en vivas llamas que nunca jamás se acabarán. Allí estarán sus ánimas carcomiéndose y despedazándose con aquel gusano remordedor de la consciencia, que nunca cesará de morder. Allí será aquel perpetuo llanto y crujir de dientes, con que tantas veces nos amenazan las Escrituras divinas. Allí los malaventurados, con una cruel desesperación y rabia, volverán las iras contra Dios y contra sí mismos; y allí estarán comiendo sus carnes a bocados, rompiendo sus entrañas con suspiros, quebrando sus dientes a tenazados, y despedazando rabiosamente sus carnes con sus uñas, y blasfemando y renegando siempre el juez que así los mandó penar." 3)

Ganz in der Art dieser Höllenschilderungen beschreibt Ludovico in Calderons "El purgatorio de San Patricio", der zu seiner Läuterung in das Fegefeuer hinabgestiegen ist, die Schrecken jenes Ortes, damit die Welt erbebe, und sein Warnen den Menschen aus seinem Sündenschlaf erwecke 4).

Mit Vorliebe und in naturalistischer Grausamkeit malt Calderón auch die Schrecken der Bestrafung eines Missetäters aus. Meist schildert kein Botenbericht das schaurige Geschehen,

1) Das Motiv des Schreckens hat die barocken Künstler überhaupt stark angezogen. Man vergleiche z.B. die Märtyrerbilder von Juan de Valdes Leal oder Ribera und die verschiedenen Darstellungen des Jüngsten Gerichts von Rubens in der Münchener Pinakothek.

2) Übersetzt v. Bernhard Köhler, 2. Aufl., Berlin und Leipzig, ohne Jahresangabe, S.45

3) a.a.O. S. 51

4) III, 10. - 1.164 -

sondern die Ereignisse vollziehen sich vor den Augen des heilsam erschütterten Zuschauers auf der Bühne:

In der Schlusszene des "Alcalde de Zalamea" wird die Leiche des eben erwürgten Hauptmanns gezeigt. 1)

In "El médico de su honra" erblickt der entsetzte Zuschauer die eben getötete Doña Mencía, in ihrem Blute liegend. 2)

In "A secreto agravio, secreta venganza" erscheint Don Lope, halbnackt, mit dem entseelten Körper seiner Gattin auf den Armen. 3)

Der "Pintor de su deshonor" feuert auf der Bühne gegen seine Frau und den Ehebrecher, die tot niederstürzen. 4)

Semíramis, von Pfeilen durchbohrt und blutüberströmt, wird im Todeskampf von unsichtbaren Gestalten bedroht, die ihr ihre Frevel vorhalten. 5)

Am Ende von "La niña de Gómez Arias" wird der Schurke zur Hinrichtung geschleift. 6)

Melancia in "El José de las mujeres", die die unschuldige Eugenia eines Verbrechens angeklagt hat, das sie selbst gegen die Sklavin versucht hat, versinkt unter Donner und Blitzen mit einem Wehruf in die Hölle. 7)

Man sieht also, dass Calderón, wie die Moralisten seiner Zeit, Furcht und Schrecken für ein wirksames Mittel der Abschreckung vor den Verbrechen sinnlicher Leidenschaft betrachtet. Diese Eigenart des Dichters bemerkt auch der niederländische Calderónkritiker Constandse. In seiner psychoanalytischen Calderónstudie erklärt er, die Furcht sei das einzige Mittel, den "érotisme refoulé" im Zaume zu halten, den er für einen Wesenszug des spanischen Barock ansieht. 8)

=====

1) III, 17 - III, 86, a

2) III, 20 - I, 365, b

3) III, 20 - I, 610, b

4) III, 25 - IV, 86, b

5) La hija del aire II, III, 15 - III, 65, b. Man vergleiche den Realismus dieser Szene mit der gedämpften Sprache des Botenberichts über den Tod des Helden in Corneilles "Suréna" (V, 5)

6) III, 18 - IV, 43, c

7) III, 12 - III, 374, c

8) "La Renaissance recourut à la raison pour dominer des impulsions bien moins obsédantes, parce que la liberté sexuelle était encore plus grande. Après le refoulement terrible la raison ne suffit plus: Elle peut guider la nature, non pas la rage intérieure d'un homme tourmenté. Il n'y a apparemment qu'un seul moyen répressif: c'est la peur, la crainte d'être condamné par la société, par le roi, par Dieu." (S. 59)

Die angeführten moraltheologischen Schriften gehen die sinnliche Leidenschaft unter dem Aspekt der Sünde an. Dagegen sient der Franzose Descartes von einer religiös-christlichen Begründung der Sittlichkeit ab und lehrt in seinem Traktat "Les passions de l'âme" ein Vollkommenheitsideal der Selbstbeherrschung durch Vernunft und Willensstärke. Ganz in seinem Sinn sind die Leidenschaften bei Corneille aufgefasst:

Die Infantin im "Cid" entsagt ihrer Liebe zu Don Rodrigue, um seiner Heirat mit Chimène nicht im Wege zu stehen. Titus und Bérénice verzichten aus politischen Gründen auf die Erfüllung ihrer Liebe in der Ehe. Nicomède und Auguste ("Cinna") vergeben den Feinden, die ihnen nach dem Leben getrachtet haben. Suréna muss sterben, weil er seine Liebe nicht dem Gebot der politischen Vernunft unterordnen will.

Überwindung der Liebe durch Willensstärke künden Titel und Inhalt von Calderons "Para vencer á Amor, querer vencerle".¹⁾ An die Descartes'sche Auffassung der Leidenschaften erinnert auch der heroische Verzicht des Helden auf Liebe in folgenden Stücken Calderons 2):

"Amigo, amante y leal"
"Amor, honor y poder"
"Basta callar"
"Darlo todo y no dar nada"
"Nadie fíe su secreto"
"La vida es sueño"
"El Segundo Scipion"

=====

1) Den Gedanken wiederholt Calderón zweimal, wobei er einmal Garcilaso, das zweite Mal die "Remedia amoris" Ovids als Quelle angibt:

Duque: No hay fuerza que venza á amor.

Enrique: Una sola suele haber.

Duque: ¿Cuál es?

Enrique: Quererle vencer.

Así lo dice, señor,

Garcilaso.

(La banda y la flor, III,1 - II,164,b)

Leonelo: Ovidio dice, hablando del remedio
de amor, cuál es el medio:
Oye el verso.

Duque: Holgaréme de saberlo

Leonelo: "Para vencer á amor, querer vencerle"

(El galán fantasma, II,7 - I,298,b)

2) Siehe oben S.123,fr.

Das Leitseil der Corneille'schen Tugend sind die beiden verwandten und oftmals synonym gebrauchten Begriffe "honneur" und "gloire" 1). Sie setzen dem Helden das Ziel sittlicher Vollkommenheit, die er durch Selbstüberwindung erreicht. Auch bei Calderón spielt der Begriff der Ehre eine wesentliche Rolle für die Überwindung der Leidenschaft. Der "honor", ein Begriff, in dem Rechtschaffenheit und Gesellschaftsreputation zusammenfließen, wobei letztere überwiegt 2), wacht über das Zusammenleben der Menschen in der Gemeinschaft, insbesondere über die Liebesbeziehungen. Allerdings bestehen auch Unterschiede in der Auffassung der Ehre bei beiden Dichtern. Zunächst soll jedoch das Gemeinsame herausgestellt werden.

Hier wie dort werden die beiden Begriffe "Ehre" und "Liebe" als Gegensätze aufgefasst und zur Bildung antithetischer Stilfiguren verwendet: 3)

Corneille: L'amour n'est qu'un plaisir, l'honneur est un devoir 4)

Si l'honneur vous est cher, cachez tout votre amour 5)

Mais on ne peut trouver qu'on soit digne du jour
Quand aux soins de sa gloire on préfère l'amour 6)

Si vous m'aimiez, Seigneur, vous me deviez mieux croire
Ne pas intéresser mon devoir et me gloire:
Ce sont deux ennemis que vous nous avez faits,
Et que tout notre amour n'apaisera jamais. 7)

=====

1) Klemperer, S.56. Octave Nadal bemerkt zwischen den beiden Begriffen eine gewisse Nuancierung: "Il y a dans l'honneur et la gloire l'idée d'obligation; il s'agit bien, ici et là d'un devoir. Mais le sentiment de la gloire, du moins dans son mouvement le plus beau, ressemble plus à une exigence intime qu'à ce qu'on doit aux règles de l'honneur, toujours un peu extérieures et de société." (S.300)

2) Siehe oben S.104,ff.

3) Allerdings stehen sich Liebe und Ehre nicht immer unversöhnt gegenüber. Die Ehrbarkeit der geliebten Person zählt zu ihren teuersten Eigenschaften und überstrahlt auch den Liebenden mit ihrem Glanze:

Corneille: Et fais de mon amour un sujet de ma gloire
(Cid, II,5)

Calderón: Estimo, don Pedro, y amo
mas que á vos á vuestro honor.

4) Le Cid, III,6 (El postrer duelo, II,26-IV,141,b)

5) Sophonisbe, I,3

6) Oedipe, III,2

7) Pulchérie, III,3

Rosaura gibt Segismundo, der sich ihr schon einmal mit Gewalt genähert hat, zu bedenken, dass sie bereit sei, ihn zu töten, wenn er ein gleiches versuche:

Que si hoy
Como mujer me enamoras,
Como varon te daré
La muerte en defensa honrosa
De mi honor;

1)

Aurora, die mit Gewalt entführt und in das Landhaus des Félix gebracht worden ist, tritt Félix mit dem Schwert entgegen, bereit ihre Ehre zu verteidigen. 2)

Clori schreibt einen Brief an den Herzog, in dem sie ihn bittet, während der Abwesenheit ihres Vaters seine Besuche in ihrem Haus einzustellen, weil dadurch ihr guter Ruf Schaden leiden könnte. 3)

In "Saber del mal y del bien" lässt der König Hipólita, die er begehrt, durch einen Werber um einen "favor" bitten. Gleichzeitig droht er, eine Weigerung werde ihrem Bruder das Leben kosten. Hipólita aber antwortet, sie werde ihre Ehre verteidigen, auch wenn ihr Bruder darob den Tod erlitte. 4)

Semíramis beantwortet die allzu kecke Werbung des Königs Nino damit, dass sie seinem Gürtel den Dolch entreisst und Miene macht, sich zur Rettung ihrer Ehre zu erdolchen:

Sabrá mi honor defenderme
.....
Dándome muerte tu acero.

5)

Ein bedeutsamer Zug der Calderon'schen Ehrauffassung ist es auch, dass die Ehre immer dann in den Vordergrund tritt, wenn es um die Bestrafung eines Verbrechens aus sinnlicher Leidenschaft geht. Hier wird die sittliche Maxime zum unheimlichen
=====

- 1) La vida es sueño, III,10 - I, 17,a
- 2) Amigo, amante y leal, III,18 - II,574,a
- 3) La banda y la flor, II,9 - II, 159,c
- 4) III,5 - I,33,a
- 5) La hija del aire I, III,16 - III,42,c

Gesetz, das Vater, Bruder und Ehemann zum Töten einer geliebten Person verurteilt. Der Weneruf des Rächers über seine grausige Pflicht geht stets dem Racheakt voraus. Auch in den unblutigen Stücken begehren Calderons Helden gegen den strengen Ehrenkodex auf:

¡Oh tirano error
De los hombres! ¡Oh vil ley
Del mundo! ¡Que una razon,
O que una sinrazon pueda
Manchar el altivo honor
Tantos años adquirido,
1)

¡Mal haya el primero, amen,
Que hizo ley tan rigurosa!
Poco del honor sabía
El legislador tirano,
Que puso en ajena mano
Mi opinion, y no en la mía.
2)

Nach diesen Betrachtungen über die Bedeutung der Ehre für die strenge Überwachung der Frau einerseits, und ihre Selbstbewahrung andererseits, sowie die Rolle des Ehrgefühls bei der Rache eines Vergehens aus sinnlicher Leidenschaft, wird die Auffassung der sittlichen Maxime bei Calderón im Unterschied zu Corneille in reinerem Lichte erscheinen. Bei dem Franzosen ist die Ehre vornehmlich ein sittliches Gebot, das den Helden im Konfliktsfall zweier Werte anspornt, dem höheren zum Siege zu verhelfen. Bei Calderón hat die Ehre manchmal den Sinngehalt eines strengen Verbotes, das auf die Grenzen zwischen dem Erlaubten und der Sünde erotischer Begehrlichkeit hinweist. Bei Corneille ist die Ehre ein erhabenes Ideal, das der Held freudig zu verwirklichen sucht, bei Calderón eine düstere Macht, die sich gebieterisch Anerkennung verschafft. Im Falle der Ehrenrache wird sie vollends mit einem Lesslerschen Ausdruck zur "verfluchten Pflicht und Schuldigkeit", der sich der Rächer erst nach langem Hadern beugt. Trotz des Widerwillens sind aber Calderons männliche Charaktere ausnahmslos bereit, dem grausamen Gesetz zu folgen. Wieder erinnert man sich des un-

- =====
- 1) A secreto agravio, secreta venganza, I,3 - I,596,a
 - 2) El pintor de su deshonra, III,15 - IV,83,a; Ebenso:
La devoción de la Cruz, I,8 - I,57,c
El escondido y la tapada, II,15 - I,470,c
No siempre lo peor es cierto, II,11 - II,471,b

bedingten Gehorsams, den Ignatius von Loyola seinen Jüngern abverlangt: ".....Damit wir in allem zur Wahrheit kommen, müssen wir stets festhalten, dass ich glauben muss, das, was ich weiss sehe, sei schwarz, wenn die priesterliche Kirche es so nennt..." 1).

Zusammenfassung

Zusammenfassend lässt sich über die Auffassung der Leidenschaften bei unserem Dichter feststellen:

Wie Corneille versucht sich Calderón nur ausnahmsweise am Thema der grossen, leidenschaftlichen Liebe. Wie bei dem Franzosen sind die meisten seiner Charaktere starke Willensmenschen, denen es nicht schwer fällt, ihre Liebe im Konfliktfall dem sittlichen Gebot der Pflicht unterzuordnen. Im Unterschied zu Corneille kennzeichnet er aber besonders manche seiner männlichen Charaktere durch eine starke erotische Triebhaftigkeit, die in der Gestaltung des Ehebruchmotivs und dem häufigen Auftreten des Vergewaltigungsmotivs ihren Niederschlag findet.

In seiner Auffassung von der Überwindung der sinnlichen Leidenschaft erscheinen Gedanken, die der zeitgenössischen religiösen Moralliteratur entstammen dürften, nämlich, das sinnliche Begehren schon im Entstehen zu bekämpfen, beim Gebet seine Zuflucht zu suchen und besonders die Gelegenheit zur Sünde zu fliehen. Zur Abschreckung bringt Calderón gern Szenen, in denen er die Bestrafung einer Untat realistisch von Augen führt.

Andererseits erinnert seine Auffassung vom heroischen Verzicht auf Liebe in manchen Stücken an Descartes und Corneilles "entchristianisierten Tugendbegriff" (Klemperer). Ein besonderes Gegengewicht zur sinnlichen Leidenschaft bildet bei Calderón wie bei Corneille der Begriff der Ehre. Während aber der Franzose die Ehre als ein erhabenes Ideal ansieht, das zu grossen Taten anspornt, verleiht ihr Calderón den unheimlichen Charakter eines drohenden Gesetzes, das einerseits der strengen Überwachung der Frau, andererseits ihrer Selbstbewahrung zugrunde liegt, und das besonders in den Vordergrund tritt, wenn es gilt ein Vergehen aus leidenschaftlichem Begehren zu sühnen. Die drakonische Strenge des Calderón'schen Ehrengesetzes erinnert an die nicht minder strenge Disziplin des Jesuitenordens.

ANHANG:

D I E L I E B E D E R P Í C A R O S

Nach der Behandlung der Liebe des Caballero und der Dame, bleibt es als Anhang dieser Arbeit, eine Darstellung der Liebe der Diener in Calderons Theater zu geben. Hierzu sind zunächst allgemeine Bemerkungen über die Rolle des Dieners in der Comedia, sowie über die literarische Gestalt des Pícaro überhaupt notwendig.

Es ist eine Besonderheit des spanischen Barocktheaters, dass auch die tragische Handlung von einer komischen Nebenhandlung begleitet wird 1). Als "lustige Person" und Träger dieser Handlung fungieren die Diener und Dienerinnen, manchmal auch "villanos graciosos", tölpelhafte Ausländer und andere Gestalten. Schon der Name mit dem der Herr den Diener ruft, muss Heiterkeit erwecken: Barzoque, Becoquin, Calabazas, Chato, Clarin, Morlaco, Mosquito, Pasquin. Seine Eigenschaften der Derbheit, Klatschsucht und Hasenfüssigkeit, seine Vorliebe für Essen, Trinken, Geld und Kleider bilden einen komischen Kontrast zum Takt, dem Mut, der Ritterlichkeit und dem Opfer-sinn des Caballero. Neben der blossen Kontrastwirkung hat die Parallelhandlung auch den Sinn, den Zuschauer auf das Unwirkliche des Theaters hinzuweisen und in die reale, nüchterne Welt der Tatsachen zurückzurufen 2). Ihre Aufgabe ist, wie Gregor sagt, die "Gegenwartsspiegelung einer imaginären Welt". 3)

Der "gracioso" ist der Vertreter der "Pícaros" auf der Bühne, die einer eigenen Romanform, dem Schelmenroman, den Namen gegeben haben. Schelmen und Vagabunden gibt es in jener Zeit nicht wenige. Der fortschreitende Niedergang des spanischen Weltreichs lässt weite Volksschichten der Verarmung zum Opfer fallen. Schon am Ende des 16. Jahrhunderts, als Spanien knapp fünf Millionen Einwohner zählt, schätzt man das Heer der Besitzlosen auf 150 000⁴⁾. Allein in Madrid gibt es 3 000 Bettler⁵⁾

1) Lope nimmt für sich das Verdienst an Anspruch, den "gracioso" in die Comedia eingeführt zu haben. Jedoch finden sich Vorläufer bei Ercilla und Torres Naharro (Darüber Heseler, S.14, f) Über den "gracioso" orientieren ausser der Diss. von Heseler die Arbeiten von Montesinos, Hendrix und Bomli, S.314, ff.

2) Vgl. Altshul, S.108

3) S.368

4) Deleito: La mala vida en la España de Felipe IV, S.141

5) Deleito: " " " " " " " " " " " " S.215

Die Weltanschauung des "Pícaro" ist ein platter Materialismus, der einen scharfen Gegensatz zum Idealismus der meist adeligen Haupthelden bildet. In diesem Materialismus werden Züge deutlich, die in der hellenistisch-römischen Periode der alten Philosophie zur Ausbildung bedeutender Schulen führten. Der "Pícaro" kann das Erbgut von Stoa, Epikuräismus und kynischer Philosophie nicht verleugnen. 1)

Alle diese Schulen sind Lebenslehren²⁾. Die persönliche Glückseligkeit ist das Ziel ihres Philosophierens. Ausgehend von der Erkenntnis, dass die Erfüllung oder Nichterfüllung eines Wunsches den Menschen glücklich oder unglücklich macht, gelangen sie zu der Überzeugung, dass nur der Mensch glücklich werden kann, der sich von den Wechselfällen des Lebens freigemacht hat. Diese Freiheit besteht in der Überwindung der Aussenwelt (Ataraxie) und der Beherrschung der eigenen Triebe und Leidenschaften (Apathie). Nur die Selbstbeherrschung führt zum Seelenfrieden. Während die Stoiker absolute Bedürfnislosigkeit anstreben, rät Epikur nur zur Beschränkung und Auswahl der Genüsse, wobei er geistige Freuden über die mit leidenschaftlicher Aufregung verbundene Sinnenlust stellt. Die Kyniker endlich, verachten neben den materiellen Gütern auch alle Werte der Kultur und die Gesetze, denen sich die zivilisierte Gesellschaft unterwirft, und machen sich ein Vergnügen daraus, Sitte und Anstand öffentlich Hohn zu sprechen.

Mit diesen Schulen teilt der "Pícaro" das Lebensziel des sorgenfreien Daseins. Schicksalsschläge existieren für ihn überhaupt nicht, und die Wechselfälle des Lebens erträgt er mit stoischem Gleichmut. Seine Vorliebe für Essen, Trinken, Geld, Kleider und Liebesabenteuer kennzeichnet ihn als degenerierten Epikuräer, denn ursprünglich bevorzugten die Jünger Epikurs die ästhetischen Freuden des geistreichen Gesprächs mit Freunden und edle Sitten vor der behaglichen Einrichtung des täglichen Daseins. Mit zynischer Offenheit spottet er endlich über die Liebe der Herren, die Frau und die Gesetze der Gesellschaft.

=====

1) Bonilla scheint die stoische und kynische Abstammung des "Pícaro" behandelt zu haben. Hinweis darauf bei Valbuena, *Historia de la literatura española I*, S.430

2) Vgl. Hirschberger, *Geschichte der Philosophie I*, 2. Aufl. Freiburg, 1955, S.216-256

Auch in der Liebeshaltung des "Pícaro" hebt sich der irdisch-reale Sinn scharf von der idealistischen Frauen- und Liebesauffassung des Caballero ab. Bevor wir uns aber dieser zuwenden, soll seine Rolle für die Liebe des Herren kurz beleuchtet werden.

In den Liebeshändeln des Herrn und der Dame fallen dem Diener und der Dienerin gewisse Aufgaben zu. Sie überbringen Liebesbotschaften, begleiten Herrn und Dame beim Stelldichsein und sind gleichzeitig Vertraute und Ratgeber. Manchmal tadelt der Diener den Leichtsinn seines Herrn in der Liebe 1). Dann wieder erteilt er ihm Ratschläge, die dem Boden seiner eigenen Liebesauffassung entwachsen: In "Bien vengas, mal, si vienes solo" rät Espinel seinem Herrn, der im Haus eines Freundes vor der Justiz Zuflucht gefunden hat, er möge sich doch mit dessen Tochter über den Verlust seiner Geliebten hinwegtrösten:

Enamorarla y con ella
Engañar y divertir
El retiro de la prison
.....
Donde hay mujer, no hay pesar
2)

Ähnlich ist der Rat des Dieners Gonzalo in "Primero soy yo". Er schlägt seinem Herrn vor, er solle in Abwesenheit seines Feindes Gonzalo in dessen Haus eindringen und seine Schwester entehren. 3)

Die Dienerin spielt manchmal die Rolle der Kupplerin, einer in der spanischen Literatur nicht selten auftretenden Gestalt, deren bekannteste Verkörperung die "Celestina" ist. 4) In Corneilles "La veuve" hat die "nourrice" diese Rolle inne. 5) Mit Vorliebe übernehmen die Dienerinnen der spanischen Comedia die Aufgabe, gegen Entgelt einen ihrer Dame genehmen, oder auch einen unerwünschten Liebhaber, nachts ins Haus zu lassen:

=====

1) Siehe oben S. 81

2) II,4 - IV,316,c

3) I,1 - IV, 1,a

4) Vgl. Ramiro de Maeztu, S. 110,ff., Bonli, S.352,ff.

5) Siehe bes. I,2

Leonor in "Gustos y disgustos son no mas que imaginacion", bindet für ein Geschenk von 2 000 Escudos eine Strickleiter an den Balkon ihrer Dame, auf der der König einsteigen kann.1)

Zu gleicher Handlungsweise ist die bestochene Zofe Serafinas in "Basta callar" bereit. 2)

Die Dienerin Beatriz, durch einen Geldbeutel erweicht, lässt den Diego ins Haus, damit er Gelegenheit hat, sich bei seiner Dame zu entschuldigen.3)

In "El galan fantasma" lässt eine bestochene Zofe den Herzog in den Garten ihrer Gebieterin ein.4)

Auch in "Un castigo en tres venganzas" lässt die Dienerin eine Strickleiter vom Balkon herab, um einen Verehrer ihrer Dame einzulassen.5)

Ebenso handelt Jacinta in "El médico de su honra".6)

Die Liebe der "Graciosos" in der Comedia ist meist nur ein Parallelvorgang zur Liebeshandlung der Herren, dem die Absicht der Kontrastbildung zugrundeliegt: Der Diener verliebt sich in die Zofe der Dame seines Herrn, trifft sich zum Steil-dichein, wenn auch sein Herr es tut, parodiert seine galanten Reden, ist mit ihm eifersüchtig und verlobt sich manchmal wie er am Ende:

In "El mágico prodigioso" folgt auf die Werbeszene des Herren, der im Namen zweier Bewerber um Justina freit, eine Werbeszene zweier "Graciosos", die gleichzeitig die Gunst der "Graciosa" begehren.7)

In "El escondido y la tapada" verkündet Mosquito seinen Entschluss, die beiden Dienerinnen zu verehren, deren Damen sein Herr den Hof macht.8)

In "Dar tiempo al tiempo" macht Chacon seinem Schatz Juana eine Eifersuchtsszene, ganz wie Momente vorher sein Herr seiner Dame.9)

=====

1) I,7 - III,3,c

2) I,10 - III,261,a und III,17 - III,276,a

3) No siempre lo peor es cierto, II,14 - II,472,b

4) I,7 - I,295,a

5) II,1 - III,384,a

6) II,1 - I,353,b

7) I,9,ff. - II,175,b,ff.

8) I,1 - I,460,b

9) II,10 - III,518,c

In "Los empeños de un acaso" treffen sich Herr und Diener zu einem Stelldichein mit einer verschleierte Dame und ihrer gleichfalls maskierten Zofe. Der Herr bittet die Dame, sie möge das Geheimnis ihrer Identität lüften. Der Diener richtet die gleiche Bitte an die "Graciosa". 1)

Eine ähnliche Situation bringt ein Herren - und ein Dienerpaar in "Casa con dos puertas mala es de guardar" zusammen. Die Dame wahrt ihr incognito, verspricht aber, sich bald zu erkennen zu geben. Ihre Dienerin Silvia entschleierte sich dem Calabazas. 2)

Die Bitte, die Damen mögen sich entschleiern, richten auch Herr und Diener an das verummte Frauenpaar in "Peor está que estaba". Hier lüftet nur die Dame den Schleier. 3)

Oft reichen sich Diener und Dienerin wie die Herren am Ende des Bühnenspiels die Hand, allerdings nicht mit der gleichen Regelmässigkeit wie diese. Der Fall tritt ein in: "Dar tiempo al tiempo", "Nadie fie su secreto", "El postrer duelo de España", "Bien vengas, mal, si vienes solo".

Ganz bewusst betrachtet der Diener seine Liebe auch als Gegenstück zur Liebe seines Herrn und macht seiner Geliebten gegenüber kein Hehl daraus:

El día que mi amo tiene
Alegria, alegre estoy;
Si está triste, triste voy;
Vengo amante, si él lo viene.
Si tiene celos, celoso
Me verás; y si le han dado
Enojo, estaré enojado;
Mas si amoroso, amoroso.
Con desden, tendré desden;
Amaré cuando él amare,
Y el día que él olvidare,
Yo te olvidaré tambien.
Serémos sombra los dos,
Sea justo ó no sea justo,
A la forma de su gusto.

4)

1) I,7 - II,195,b

2) I,1 - I,129,c

3) I,1 - I,95,b

4) Nadie fie su secreto, II,7 - IV,53,b

Der Parallelismus in der Liebe zwischen Herr und Diener bezieht sich allerdings nur auf die Situationen der Liebeshandlung. Die Liebesauffassungen stehen sich als Gegensätze gegenüber. So ist zum Beispiel der Inhalt des Gesprächs der Liebenden bei den "Graciosos" meist eine Satire auf den gallanten Stil der Herren 1). In "Hombre pobre todo es trazas" erklärt der Herr seiner Dame:

Ya sé que tengo de ser
Argos la noche y el día.
Por la mañana estaré
En la iglesia á que acudis;
Por la tarde, si salis,
En la carrera os veré;
Al anohecer iré
Al Prado, al coche arximado;
Luego en la calle embozado.
Ved si advierte bien mi amor
Horas de calle Mayor,
Misa, reja, coche y Prado.

2)

Der Diener sagt darauf zur "Graciosa":

Yo quedo bien advertido;
Y porque veais si ha sido
Ruda la memoria mia,
Argos la noche y el día,
Así estaré repartido.
Por la mañana estaré
En la tal carbonería,
En la tienda al mediodía,
Y luego á la tarde iré
Al Rastro; de allí vendré,
Ya anohecido, al portal;
Y á las once, pese á tal,
En la calle; si es que hay quien
A una mujer quiera bien
El rato que huele mal.

3)

In "El escondido y la tapada" sagt Don César zu seiner Dame:

Dame, señora, á besar
Todo al chapin de tus piés.

Darauf der Diener zur Dienerin:

Y á mi todo el ponleví
De tus zapatos, Ines.

4)

=====

1) Vgl. Heseler, S.57, ff.

2) I,4 - I,505,c

3) I,5 - I,506,a

4) I,12 - I,463,b

Der Diener Alejo in "Lances de amor y fortuna" gibt eine satirische Auslegung der "vier S" an den Schilden von Rugero und Lotario, die nach Lotario "Sirvo, siento, sufro y sigo" bedeuten 1), nach Rugeros Angabe aber die vier Eigenschaften des Liebenden, "Sabio, sólo, solícito y secreto" 2) lehren. Für den Diener bedeuten sie "Sabañon, sacristan, sastre y sufrido" 3).

Ähnliche Satiren der Galanterie geben Bato in "Eco y Narciso" 4), Chacon in "Dar tiempo al tiempo" 5), und Manrique in einem seiner Partnerin gewidmeten Sonnet 6).

Die Liebesauffassung seines Herren ist dem "Pícaro" fremd:

No alcanzo yo los rodeos
De platónicos amores;
Que, como siempre profeso
El escudérico amor,
El filósofo no entiendo

7)

Verliebte gelten ihm als verrückt: Ein Diener beschreibt seinen verliebten Herren 8):

Solo se sale á dar gritos
Su llanto es cosa de risa,
Su risa cosa de vicio,
Su comer cosa de juego,
Su llorar cosa de niños,
Su dormir cosa de locos,
Y nada cosa de juicio

9)

Völlig unverständlich ist ihm die Schüchternheit eines Galans, der es mit einem Löwen aufnimmt, um seine Dame zu verteidigen, aber nicht den Mut findet, ihr seine Liebe zu gestehen. 10)

1) III,8 - I,49,c

2) III,8 - I,50,a

3) III,8 - I,50,a

4) II - II,584,a

5) I,11 - III,509,b

6) III,12 - I,608,a

7) Un castigo en tres venganzas, I,3 - III,379,b

8) Vgl. Heseler, S.63,ff.

9) Darlo todo y no dar nada, III,1 - III,154,b

10) El conde Lucanor, I,9 - III,421,a; Vgl. auch Montesinos, S. 491, Fussnote

Im Unterschied zum Caballero ist die Geschlechtlichkeit des "Pícaro" nicht durch die Achtung der Person zur Liebe geädelt. Seine Liebe ist Sinnlichkeit, egoistisches Genussstreben. Deshalb sind seine Liebesbekenntnisse in den zeitlosen Formen des Ungebildeten gehalten, der ohne Umschweife die Triebbefriedigung, als das Ziel seines Werbens, erreichen will. Der Liebeskult der Herren ist ihm fremd:

Amar sin arte es el arte
De amar. 1)

Galante Worte passen nicht zum Wesen des "Pícaro". Die Frau kennt ihn nur zu gut. Deshalb beantwortet sie eine galante Liebeserklärung aus seinem Munde, halb misstrauisch, halb erwartungsvoll, mit "¿Es cierto?":

Lisardo:ha dias que od adora
El alma.
Gineta: ¿Cierto? 2)

Die Diener kommen am liebsten gleich "zur Sache":

Celia: ¿Antes de hablarme me abrazas?
Ponleví: Soy mas práctico de amor
Que teórico
3)

Celio in "La desdicha de la voz" versucht Isabel zu umarmen, die er eben erst kennengelernt hat. 4). Von ähnlicher Art sind die Liebesanträge, mit denen der Lakai Luquete die Dame Beatriz plagt, die im Unglück als Hofe Dienst genommen hat. Aber zur Freude der wirklichen Dienerin antwortet sie mit einer Ohrfeige. 5)

Im Gegensatz zu den geistreichen Stilfiguren des Herrn mischt der Diener gerne anzügliche Wortspiele in seine Werbung. Das Wortspiel Libia : liviana erscheint dreimal:

Pues ya tienes
Mas de la mitad andada
Del camino, llega, Libia,
Al na, y sé, Libia, liviana
6)

- =====
- 1) El postroy duelo de España, I, 11 - IV, 131, b
 - 2) La señora y la criada, I, 9 - II, 30, a
 - 3) La banda y la flor, II, 12 - II, 160, a/b
 - 4) II, 5 - IV, 95, c
 - 5) La desdicha de la voz, III, 8 - IV, 105, b
 - 6) El mágico prodigioso, I, 1 - II, 171, b

Libia hermosa, no te asombre
Que de amarte no dé gana,
Pues ya en Libia de liviana
Tienes la mitad del nombre

1)

Livia, por quien cierto hombre
Dijo en frase no muy vana:
"Livia, que ya de liviana,
Tienes la mitad del nombre,"

2)

Manchmal setzt es auch Hiebe zwischen "Pícaro" und "Pícara". So lässt Morlaco seine Flora Stockhiebe verspüren, weil er nach Hause gekommen ist und weder den Tisch gedeckt, noch das Essen bereit, noch Wasser und Brennholz herbeigeschafft gefunden hat 3). In "Las tres justicias en una" verehrt der "Gracioso" zwei Dienerinnen gleichzeitig. Die beiden entdecken aber seinen Schwindel, verprügeln den Treulosen mit vereinten Kräften und bleiben Freundinnen. 4) Auch Perote verprügelt seine Frau Gileta, die, mit dem Kleid der Herzogin angetan, ihn zum Narren gehalten hat. 5) Ein ungetreuer "Pícaro" verspürt die Schläge seiner eifersüchtigen Freundin in "Tambien hay duelo en las damas". 6)

Im Gegensatz zur Idealisierung der Frau, die die Liebesauffassung der Herren vom Minnesang ererbt hat, ist das Weib dem "Pícaro" nicht Abgott, sondern das Objekt seiner sinnlichen Begehrlichkeit. Er glaubt nicht an die Liebe und findet tausend schlechte Eigenschaften an der Frau. Der Diener Chocolate in "Gustos y disgustos son no mas que imaginacion" fasst seine Kritik zusammen:

Porque cualquiera mujer
Tiene mil impertinencias,
Si es hermosa, yo no puedo
Sufrirla por su soberbia;
Y ella no puede sufrirme
Por la mia, si es que es fea.
Entre si es puerca ó si es limpia,
Hay la misma controversia;
Pues si es limpia, tiene asco
De mí; de ella yo, si es puerca.

- =====
- 1) Fineza contra fineza, II,16 - IV,272,c
 - 2) Las armas de la hermosura, II,12, III,199,a
 - 3) Duelos de amor y lealtad, III,2 - IV,299,c
 - 4) III,11 - III,413,b
 - 5) La señora y la criada, II,2 - II,34,c
 - 6) II,17 - II, 137,a

Y con si es discreta ó boba,
En pié la duda se queda,
Senor; que si es boba, es boba;
Y si es discreta, es discreta.
Y en efecto, en las mujeres,
Que sepan ó que no sepan,
Si piden, hacienda no hay
Con que tenerlas contentas;
Y si no, porque no piden,
Para darias no hay hacienda.
Si da (iraro contingente!
Que estas son pocas y viejas),
Con un lienzo entiende que
No regala, sino merca.
Si guarda fe, es perdurable:
No hay sino salirse afuera;
Si no la guarda tambien,
Que á nadie ofendido deja.
Si es doncella es un delito
En que no vale la Iglesia;
Pues ántes la Iglesia es
Tribunal de su sentencia.
Si es casada y el marido
Es duro, todo es pendencia;
Si es blando, todo regalo,
Pues han de comer él y ella,
Si es viuda, á cualquiera ríña,
Del malogrado se acuerda:
Si es soltera, no es segura,
Porque en efecto es soltera.
Si es mujer de obligaciones,
Quiere que yo se las tenga,
Y lo que hace por su gusto,
Me pone á mí á la cuenta:
Si no lo es, á cualquier toma
Me da un pesar: y es bajeza
Que no valga mas mi gusto
Que lo que al otro le cuesta.
Sea en fin fea o hermosa,
Puerca ó limpia, aguda ó necia,
Pida ó no pida, dé ó tome,
Fiel á mí ó fácil ofenda,
Sea en efecto casada,
Soltera, viuda, doncella,
Todas traen su inconveniente:
Y así en las cartas primeras
De todas me voy, porqué
No hay alguna que me venga.

1)

Da die Frau für den "Pícaro" vor allem das Mittel der Triebbefriedigung ist, ist er in der Liebe nicht wählerisch, und die Schönheit der Frau hat für ihn nur geringe Bedeutung.1)

.....es que á mí, como sean hembras,
Todas me parecen unas.

2)

Yo
Miron del amor he sido;
Y, á pagar de mi dinero,
A la que me quiere, quiero,
Y á la que me olvida, olvido

3)

Da der "Pícaro" keine tieferen Gefühlsregungen kennt, gibt es für ihn auch keine Treue. Er stellt jeder Schürze nach:

Tener dos es linda gala.

4)

Siempre fui de parecer
Que por lo menos tuviera
Dos damas un hombre; porque
De dos la una, como apuesta,
No se puede errar el tiro.

5)

Der Diener liebt die Abwechslung:

Que en fin, forzoso ha de ser
Que me canse una mujer,
Que ha de estar siempre á mi lado.
Porque ¿á cual hombre no pesa
Ver (si en su mujer repara)
Siempre en la cama una cara
Siempre una cara en la mesa?

6)

Für den "Gracioso" Alcuycuz steht die Frau auf der gleichen Stufe wie sein Esel:

=====

1) Wie die echte Bindung an die Frau, so fehlt dem "gracioso" manchmal auch das religiöse Gefühl. Zum Beispiel trifft in "El José de las mujeres" der Diener Capricho auf die fromme Gottessucherin Eugenia. Wegen der Aussicht auf eine gute Mahlzeit heuchelt er auch religiöses Interesse:

Mercurios y Bacos
Apolos, Martes y Ceres,
Saturnios y Jupiteres
Son grandísimos bellacos,
Vengo un nuevo Dios buscando (II,9 - III,367,c)

2) Agradecer y no amar, I,5 - II,597,c

3) El pintor de su deshonra, I,14 - IV,69,c

4) El José de las mujeres, I,9 - III,360,c

5) El escondido y la tapada, I,1 - I,460,b

6) El alcaide de sí mismo, I,11 - II,515,b/c

(spricht gebrochenes Spanisch)
Me jomento é me mojer
De semana (ya saberlo,
Que mojerres por semanas
Servir á marido)

1)

Auch der Diener Cándil in "El galan fantasma" nimmt es mit zwei "graciosas" gleichzeitig auf 2).

Die "Pícara" macht es nicht anders. Livia erhält von zwei Verehrern gleichzeitig einen Liebesantrag und erhört sie beide. Erstaunt fragen sie:

¿Dos á un tiempo, cómo quieras?
¿No te embarazarán dos?

Livia antwortet:

No, que de dos en dos, los
Digerimos las mujeres.

Sie teilt jedem der beiden einen bestimmten Liebestag zu. 3)

Eine andere "Pícara" sagt:

¡Gracias al Cielo que veo
Un hombre firme y constante!
Yo tampoco soy amante
De mas que nueve

4)

Trotzdem kommen auch Eifersuchtsszenen der "Graciosos" vor: So macht eine Dienerin in "Tambien hay duelo en las damas" ihrem Liebsten einen eifersüchtigen Besuch, weil er auch eine andere verehrt. 5)

Chacon in "Dar tiempo al tiempo" wirft seinem Mädchen nicht zu Unrecht Treulosigkeit vor, weil sie ihm nach dreizehnmonatiger Abwesenheit ein neugeborenes Kind als sein eigenes präsentiert hat. 6)

Luquete in "La desdicha de la voz", der einen Auftrag in einem Haus zu erledigen hat, wo seine frühere Liebe Ines dient, muss seiner eifersüchtigen Geliebten Isabel darüber Rechenschaft ablegen. Er beteuert seine Liebe zu ihr und kann sie beschwichtigen. 7)

=====

1) El gran Príncipe de Fez, I,6 - II,331,c

2) II,6; II,14; III,9 - I,297,c,ff.

3) El mágico prodigioso, I,10 - II,175,c

4) A secreto agravio, secreta venganza, II,7 - I,601,c

5) II,17 - II, 136,c

6) II,10 - III,518,c

7) I,6 - IV,89,a

In "Las tres justicias en una" verprügeln zwei "Graciosos" mit vereinten Kräften einen Diener, der sie beide hinters Licht geführt hat 1). Eine ähnliche Eifersuchtsszene enthält "Tambien hay duelo en las damas" 2).

Wenn die Eifersucht dem Caballero eine furchtbare Qual bedeutet, so ist sie für den "Gracioso" mehr ein vorübergehender Brotneid als eine ernste Sorge. In den Prügelszenen zweier Rivalen geht es nie auf Leben und Tod. Chacon, in "Dar tiempo al tiempo", zum Beispiel, der sich eben mit seinem Nebenbuhler Gines geprügelt hat, denkt gleich darauf wieder an etwas anderes.3)

In "El mayor monstruo del mundo" ist der "Gracioso" Polidoro mit dem Tetrarca Herodes in Gefangenschaft gefallen. Herodes glaubt vor Eifersucht zu sterben, als er seine Frau Mariene an der Seite des Römers erblickt. Polidoro dagegen würde lieber die Qualen der Eifersucht erleiden, als den Tod, den er nahe wähnt:

Tetrarca: ¡Qué miro! ¿con el César Mariene?
¿Pues no bastaba, ¡cielos!
Ir á morir, sino á morir de celos?
Polidoro: ¿Qué son celos? ¡Plugiera
A Baco, para mi celos hubiera,
Y no hubiera garrote
Que anda desde la nuez hasta el cogote,
Ya haciéndome cosquillas!

4)

Ehreneifersucht kennt der "Gracioso" nicht. Wenn er von Ehre spricht, so stets ironisch. So zum Beispiel im Eifersuchtsmonolog des Ponleví, der seine Geliebte Celia in scheinbar vertrauter Unterredung mit seinem Herrn erblickt hat.5)

Auch der "Gracioso" Chato gefällt sich in einem ironischen Ehrenmonolog, nachdem er eben Zeuge war, wie ein einquartierter Soldat seine Frau umarmte 6):

=====

1) III,11 - III,413,b

2) II,17 - II,137,a

3) III,22 - III,527,c

4) III,3 - I,495,c

5) La banda y la flor, III,12 - II,168,a

6) Einen ironischen Ehrenmonolog hält auch Falstaff in Shakespeares "Henry IV", Part 1, V,1

Ya estamos solos, honor:
¿Qué hemos de hacer? ¡Qué sé yo!
Si el mundo bajo me hizo
De barro tan quebradizo,
Y de bronce y marmol no,
¿Qué hay que esperar, si me ven
Quebrar al primero tri?
¿Eso dices, honor? Sí
Juro á ños que dices bien.
¿Qué pié ó brazo me ha quebrado
Su abrazo? ¿De qué me asusto?
Fuera que el sentir el gusto
Del prójimo es gran pecado.
Y entre éstas y estotras, yo,
Por estarme discurrendo,
Aun estorbar no pretendo.
¿Quién igual venganza vió?

1)

Ebensowenig kennt die Dienerin die Ehrenpflicht der Selbstbewahrung, die die Dame dem leidenschaftlichen Begehren des Mannes entgegensetzt: In "Dicha y desdicha del nombre" wird die Dame Serafina während des Karnevals in Mailand mit Gewalt entführt. Niemand schenkt der Dienerin Beachtung. Die Dame wehrt sich verzweifelt gegen den Angriff auf ihre Ehre. Die Dienerin Flora wünscht unbekümmert, auch entführt zu werden, denn sie bindet kein Ehrgesetz:

Lisardo: Llévala donde he mandado

Flora: (ap.)

¿No habrá algun desesperado

Que á mi me robe tambien?

Serafina: Primero....

Lisardo: Conmigo ven.

Serafina: Pedazos me habéis de hacer.

Flora: Muy fea debo de ser

Pues nadie hay que me apetezca.

2)

Weil den "Pícaro" kein Ehrgesetz bindet, ist der Ehebruch kein tragisches, sondern ein komisches Motiv. Es geht darum, den Partner hinters Licht zu führen. Ist der Streich geglückt, so lacht man herzlich. Auch der betrogene Teil tröstet sich rasch.

=====

1) La hija del aire I, 11 - III, 26, a

2) I, 19 - III, 603, a

In "La hija del aire I" besteht ein inniges Verhältnis zwischen der Frau des "villano" Chato und einem einquartierten Soldaten. Dieser wird immer dreister und ist sehr gefräßig, Semiramis rät Chato, er solle ihn doch einfach wegschicken, aber das wagt er nicht. Im Gegenteil, er wird selbst aus dem Haus geworfen. Das schmerzt ihn wenig:

¿Qué importa á los que me ven
Ser della expulso marido,
Si yo ando en traje lucido,
Como bien y bebo bien?

1)

Nachdem der Soldat abgezogen ist, reist die Gattin Sirene ihrem Chato nach. zur Strafe will er ihr eine Stunde lang grollen:

Y yo enojado
Más de una hora pienso estar;
Que esto es saber castigar.

2)

Ähnlich ist das Ehebruchsmotiv des Paares Gileta und Perote in "La señora y la criada" gestaltet.

Für die komische Gestaltung des Ehebruchsmotivs ist allerdings nicht allein das Fehlen des Eergefühls bei "Pícaro" verantwortlich zu machen, sondern auch seine Auffassung der Ehe. Für den Herren bedeutet die Ehe die Erfüllung der Liebe. Nachdem dem "Gracioso" eine auf Achtung der Person gründende Zuneigung fremd ist, betrachtet er die Ehe als eine Last, von der er am liebsten bald wieder befreit werden möchte:

Die Eheleute Gileta und Perote in "La señora y la criada" geben als bestes Mittel gegen die Liebe die Ehe an 3). Im zweiten Akt freut sich der Mann darüber, dass seine Frau, wenn auch versehentlich, entführt wurde 4).

In "Las cadenas del demonio" bittet das Dienerpaar Liron und Lesbia die Götter, sie doch von der Ehe zu befreien 5).

- =====
- 1) III,9 - III,40,c
 - 2) III,10 - III,41,a
 - 3) I,6 - II,28,c
 - 4) II,12 - II,38,b
 - 5) I,6 - III,533,c

Nicht immer reicht der "Gracioso" am Ende der Comedia der "Graciosa" die Hand:

Dem Diener Cosme wird am Ende von "La dama duende" die Hand Isabels angetragen, aber trotz des Wunsches seines Herrn weist er das Glück zurück:

Por no malograr el tiempo
Que en estas cosas se gasta
1)

In der Schlusszene von "Bien vengas, mal sie vienes solo" verloben sich die Diener wie die Herren, wie Espinel sagt, damit "ein Unglück nicht allein komme":

Que no viene solo un mal,
Pues tantos juntos nos vienen
El dia que nos casamos
2)

Am Schluss von "Nadie fie su secreto" entfernt sich der "Gracioso", um der für das Komödienende typischen Heirat zu entgehen. Er sagt zur "Graciosa":

Yo me voy;
Que si me tardo un poquito,
Segun que vienen casando,
Te habras de casar conmigo
3)

Über die Hochzeit seines Herren bemerkt der Diener in "Peor está que estaba":

EL PEOR ESTA QUE ESTABA
Nunca ha encajado mas bien
Que ahora que estan casados.
4)

Desgleichen beschliesst Moscatel in "No hay burlas con el amor die Komödie mit den Worten:

En fin, el hombre mas libre
De las burlas de amor se sale
Herido, cojo, y casado
Que es el mayor de sus males.
5)

- =====
- 1) III, 16 - I, 186, c
 - 2) III, 22 - IV, 327, c
 - 3) III, 25 - IV, 63, c
 - 4) III, 19 - I, 109, c
 - 5) III, 19 - II, 328, c

Zusammenfassung

Der "Pícaro" ist der komische Antipode des Caballero, als dessen unzertrennlicher Begleiter er in der Comedia erscheint. Auch in der Liebe steht er seinem Herrn mit Rat und Tat zur Seite. Die Dienerin dagegen übt nicht selten Verrat an ihrer Herrin, indem sie sich gegen Entgelt für die Rolle der Kupplerin hergibt.

Meist ist die Liebe der Diener nur ein Parallelvorgang zur entsprechenden Handlung der Herren, der die Absicht der Kontrastbildung zugrunde liegt. Der Parallelismus ist aber nur äußerlich, denn die Liebesauffassungen von Herr und Diener sind diametrale Gegensätze:

Der Inhalt des Liebesgesprächs bei den "Graciosos" ist meist eine Satire auf den galanten Stil der Herren, weil er ihrer idealistischen Liebesauffassung verständnislos gegenübersteht. Seine Geschlechtlichkeit ist nicht wie die des Caballero durch die Achtung der Person zur Liebe geadelt, sondern sieht in der Triebbefriedigung das Wesentliche der erotischen Beziehung. Deshalb ist der "Pícaro" im Werben gerne handgreiflich und mischt anzügliche Wortspiele in sein Liebesgespräch. Prügel-szenen zwischen Mann und Frau sind keine Seltenheit.

Im Unterschied zur Frauenverehrung des Caballero findet der "Gracioso" am Weib tausend schlechte Eigenschaften. Da das grobsinnliche Element in seiner Liebesauffassung dominiert ist die Schönheit der Frau für ihn von geringer Bedeutung. In Treue übt er sich selten. Eifersucht ist ihm mehr ein vorübergehender Brotneid als eine ernste Sorge, Ehreneifersucht kennt er nicht. Deshalb ist der Ehebruch bei den Dienern kein tragisches, sondern ein komisches Motiv. Hierfür ist allerdings auch die Eheauffassung des "Gracioso" massgeblich: Die Ehe ist für ihn nicht die Erfüllung der Liebe, sondern ihr sicheres Ende und ein Übel, von dem er am liebsten verschont bliebe.

SCHLUSSBETRACHTUNG

Im Rückblick können wir folgende Tatsachen als das Ergebnis unserer Untersuchung festhalten:

Die sprachliche Gestaltung des Liebesmotivs lässt einen weitgehenden Einfluss der Dichtung des Minnesangs erkennen. Nicht wenige Topen und Vergleiche der Liebessprache, die zum Teil auch in den nichtspanischen Literaturen des Barock erscheinen, entstammen der Troubadourdichtung. Auch die Auffassung von Wesen und Wirkung der Liebe entspricht in vielen Punkten der höfischen Liebe. Im Gegensatz zu den Minnesängern betrachtet jedoch Calderón die Ehe nicht als unverträglich mit der Liebe, sondern als ihre Vollendung und Erfüllung.

Die dramatische Gestaltung enthüllt eine Auffassung, die Liebe nicht als tiefe Leidenschaft empfindet. Liebe ist in der Darstellung Calderons ein höfisches Spiel, ein Anlass, sich in edlen Sitten zu üben und ein Vorwand zu galanter Konversation. Nur selten versucht er sich am Motiv der leidenschaftlichen Liebe. Die Mehrzahl der Helden und Heldinnen seines Theaters bekennt eine Liebesauffassung, in der die sittliche Anforderung der Pflicht stets den Sieg über die menschliche Zuneigung davonträgt. Die Überwindung der Liebe ist kein herzzerreißender Jammer, wie bei Racine, sondern erfolgt, wie bei Corneille, in dem stolzen Bewusstsein, dem höheren der beiden Werte Anerkennung verschafft zu haben. Schon für den Anschein einer Pflichtverletzung aus sinnlicher Leidenschaft oder unerlaubtes Begehren, das sich noch gar nicht in einer schuldhaften Handlung realisiert hat, hält der Dichter als einzige Sühne die Todesstrafe bereit.

Diese Idealisierung der Geschlechtsliebe kann nicht den Anspruch erheben, der Liebeshaltung von Calderons Zeitgenossen nachempfunden zu sein. Sie zeigt ein Liebesverhalten von Menschen wie sie sein sollen, nicht wie sie wirklich sind. Wenn sich der Dichter aber von den Gegebenheiten seiner Welt entfernt, so verliert er doch nicht den Boden der Wirklichkeit unter den Füßen. Er nimmt Stellung zu aktuellen Problemen des Liebeslebens und weist Wege, veraltete Gepflogenheiten durch neue zu ersetzen und erotische Fehlhaltungen zu vermeiden:

Er tritt ein für das Herausführen der Frau aus der Bevormundung; durch den Mann und bereitet der allmählichen Gleichberechtigung der Geschlechter den Boden.

Er redet einer Ehereform das Wort. Nach seiner Ansicht soll die Ehe auf gegenseitiger Zuneigung und anderen Voraussetzungen gründen, die ein gutes Eheleben ermöglichen. Sitte und Moral stehen ihm dabei höher als Eheglück. Wenn es um die Wiederherstellung der Mädchenehre geht, billigt er auch die Heirat ohne Liebe.

Endlich scheut Calderón sich nicht, die triebhafte Seite des Liebeslebens mit realistischer Offenheit in seine Stücke einzubeziehen und auf die Gefahren hinzuweisen, die Sitte und Moral aus einem ungehemmten Geschlechtsgenuss erwachsen. Nach dem Vorbild der religiösen Erbauungsbücher will er zur Selbstbeherrschung erziehen. Abgesehen von der moraltheologischen Begründung der Sittlichkeit befürwortet er dabei eine übertrieben streng anmutende Ehrauffassung als das Gegengewicht sinnlicher Leidenschaft.

Die Kunst des Barock bewegt sich in starken Gegensätzen. Auch Calderón empfindet das Bedürfnis, den Zuschauer aus der Traumwelt der idealisierten, unwirklichen Liebe in die nüchterne Gegenwart zurückzuführen. Deshalb unterbricht er den Höhenflug der Liebesdialoge seiner Haupthelden durch die derbsinnlichen Liebesszenen der "Graciosos".

Als letzte Aufgabe und Abschluss dieser Untersuchung bleibt die Einordnung von Calderons Liebesdarstellung in das dreistufige Liebessystem der Renaissance, von dem am Ende des Einleitungskapitels die Rede war:

- 1) Eine übersinnliche Liebe nimmt sich der Dichter nur ausnahmsweise, bei der Gestaltung des Motivs der Geschwisterliebe, zum Vorwurf (Vgl. S.63,f.).

- 2) Die Mehrzahl seiner Liebesgeschichten spielt auf der zweiten Stufe der sinnlichen Liebe, die die Gesetze der Ehre achtet und sich mit freundschaftlichem Umgang begnügt. Viel dieser Art von Liebe ist die Ehe.

- 3) Die Liebesauffassung des "Gracioso" entspricht der vollsinnlichen Liebe der dritten Stufe im System der Renaissance.

Lebenslauf

Ich wurde am 24. April 1925 in Welden (Schwaben) geboren. Am dortigen humanistischen Gymnasium legte ich im Jahre 1943 die Reifeprüfung ab und wurde dann Soldat. 1946 kehrte ich aus Gefangenschaft zurück und wandte mich dem Studium der neueren Sprachen zu. Ich studierte vier Semester an der Phil. - Theol. Hochschule in Regensburg und vier Semester an der Universität Würzburg. Im Jahre 1950 bestand ich die wissenschaftliche, und ein Jahr später die pädagogische Prüfung für das Lehramt an höheren Schulen in den Fächern Französisch und Englisch. Nach kürzerer Lehrtätigkeit in Bayern leitete ich von 1952 bis 1955 die Deutsche Schule in Santa Cruz de Tenerife (Kanarische Inseln). Gleichzeitig besuchte ich als Gast Vorlesungen der Universität La Laguna. Seit 1955 unterrichte ich an einer höheren Schule Münchens und studiere Romanische Philologie, Philosophie und Pädagogik an der hiesigen Universität. Meine Lehrer waren:

In Regensburg: Engert, Hämel, Paepcke, Rotter, Scarens;

In Würzburg: Junker, Leidig, Meyer, Rauhut;

In La Laguna: Cioranescu, Navarro;

In München: Baehr, Englert, Huth, Keilhacker, Rheinfelder, Rohlf, Schilling, Schneider, Wenzl.

Ihnen allen bin ich zu Dank verpflichtet, besonders Herrn Professor Rohlf, der die Anregung zu dieser Arbeit gegeben hat.

